



UFAM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA
– PPGSCA**

TESE DE DOUTORADO

**O artista-andarilho da Amazônia
e o florear de sua *práxis-poiesis* na festa popular**

Yomarley Lopes Holanda

Bolsista Fapeam

Manaus - AM

2019

YOMARLEY LOPES HOLANDA

**O artista-andarilho da Amazônia
e o florear de sua *práxis-poiesis* na festa popular**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Processos Socioculturais na Amazônia, sob a orientação da Prof^ª. Dra. Iraíldes Caldas Torres.

Manaus-AM

2019

Ficha Catalográfica

Ficha Catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo (a) autor (a)

Holanda, Yomarley Lopes

H722a O artista-andarilho da Amazônia e o florescer de sua práxis-poiesis
na festa popular / Yomarley Lopes Holanda. 2019

238 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Iraíldes Caldas Torres

Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -

Universidade Federal do Amazonas.

1. Práxis-poiesis. 2. Artistas. 3. Nomadismo. 4. Amazônia. I.

Torres, Iraíldes Caldas II. Universidade Federal do Amazonas III.

Título

YOMARLEY LOPES HOLANDA

**O artista-andarilho da Amazônia
e o florear de sua *práxis-poiesis* na festa popular**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa: Processos Socioculturais na Amazônia, sob a orientação da Prof^a. Dra. Iraíldes Caldas Torres.

Aprovada em 09 de Julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Iraíldes Caldas Torres
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
Presidente

Prof. Dr. Mário Geraldo Rocha da Fonseca
Universidade do Estado de Minas Gerais- UEMG
Membro

Profa. Dra. Solange Pereira do Nascimento
Universidade do Estado do Amazonas – UEA
Membro

Prof. Dr. Harald Sá Peixoto Pinheiro
Universidade Federal do Amazonas- UFAM
Membro

Prof. Dr. João Luíz da Costa Barros
Universidade Federal do Amazonas- UFAM
Membro

Manaus-AM

2019

AGRADECIMENTOS

A gratidão é a “lembrança do coração”. E embora esta tese seja de autoria individual, eu não a teci sozinho. Ela resulta do estímulo, ajuda e apreço de uma constelação de pessoas e energias vitais, pelas quais gostaria de expressar meus agradecimentos.

Ao Eterno Sagrado, pela esperança, força e discernimento para enfrentar as tempestades da vida!

*Se ele cuida de você com tanto amor que não dá pra medir, vai lhe mostrar que o céu jamais deixou de ser azul. A brilhante estrela da manhã enxugará dos olhos toda lágrima, então vem e descansa em Deus (**Espelho**, Novo Som)*

Aos que já atravessaram o grande rio da vida, eles que voltaram a se integrar ao universo, e cuja luz agora se tornou candeia que ilumina nossas vidas na Terra.

Vô Manuel, vó Nildes, tio Edilson, tia Doninha, Carlinhos, Dorinho, Delson Jr., Domício, Valdir, Beth Gomes

Aqueles que passam por nós, não vão nós, não nos deixam nós. Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós (Antoine Saint-Exupéry)

Às instituições que possibilitaram a realização da pesquisa.

UFAM, pela acolhida no mestrado e agora no doutorado, centro irradiador de saberes tão valiosos no sentido de dar respostas aos complexos desafios da região amazônica.

UEA, minha segunda casa no mundo, espaço onde iniciei minha trajetória como estudante e que atualmente me acolhe em seus quadros como docente.

À instituição de fomento à pesquisa pela concessão da bolsa.

FAPEAM

Aos professores, funcionários e técnicos do PPGSCA/UFAM, pela competência e atenção conosco.

Aos interlocutores da pesquisa, artistas nômades, mágicos, com eles aprendi valiosas lições sobre a vida e a arte, sua *poiesis* matizou meu entendimento sobre a Amazônia.

*E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
das lições diárias de outras tantas pessoas.*

*É tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente Onde
quer que a gente vá.*

*É tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho*

*Por mais que pense estar (**Caminhos do coração** – Gonzaguinha)*

Aos amigos e amigas da turma de doutorado (PPGSCA/UFAM-2015), pelos debates candentes, discordâncias teóricas e afetos que nos permitiram amadurecer. Se a vida nos fez seguir caminhos diferentes, hei de guardá-los do lado esquerdo de peito, como poematiza a canção de Milton Nascimento.

Diogo, Rooney, Shirley, Priscilla, Agnaldo, Charles e tantxs outrxs

*Enfim, depois de tanto erro passado
Tantas retaliações, tanto perigo
Eis que ressurgue noutro o velho amigo
Nunca perdido, sempre reencontrado.*

*É bom sentá-lo novamente ao lado
Com olhos que contêm o olhar antigo
Sempre comigo um pouco atribulado
E como sempre singular comigo.
Um bicho igual a mim, simples e humano
Sabendo se mover e comover
E a disfarçar com o meu próprio engano.
O amigo: um ser que a vida não explica
Que só se vai ao ver outro nascer*

E o espelho de minha alma multiplica (Soneto do amigo – Vinícius de Moraes)

Aos grandes arguidores de minha banca de qualificação pela leitura atenta e crítica aguçada.

Prof. Dr. Harald Peixoto, Profa. Dra. Solange Nascimento, Prof. Dr. Davi Avelino

A sabedoria não nos é dada. É preciso descobri-la por nós mesmos, depois de uma viagem que ninguém nos pode poupar ou fazer por nós. (Marcel Proust)

À minha querida Orientadora que me acolheu em seu grupo de pesquisa GEPOS, guiando-me com dedicação e firmeza pelas sendas do conhecimento, sem esquecer jamais da poesia, fiel companheira na busca por um amanhã que (ainda) canta!

Iraíldes Caldas Torres

Tentei ser poesia, mas também prosa. Fiz uma tese que em tese também me fez, complexa, mas não completa, pois estou em fazimento.

Almejava compor um canto, acalanto, com as notas musicais que ressoavam no caos da minh'alma. Acorde dissonante, retumbante, transgressor, foi assim que tua canção me ensinou a ser! Foi no entrelaçamento cósmico das suas palavras com os seus afetos que caminhei sorrindo, insistindo, errando e reescrevendo.

E agora, cientista que se fez poetiza, digo-lhe com afeição: eu não poderia perder-me melhor nas cercanias de um conhecimento sensível que saiu da mente para morar no coração!

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, modelos de dignidade que juntos formam a minha nascente e meu porto seguro. Foram eles que abriram a janela do mundo para que eu pudesse ultrapassar a linha do horizonte que beija as águas do rio *Cajaraí*, portanto, esta conquista é mais deles do que minha!

Zuleide

*Um novo dia já vem anunciando o
arrebol, flores esperam a luz do sol.
Na corda seca ou varal, o colorido seduz, a
mão que lava também conduz.
Cada verso um bordado, uma flor, um pedido
de paz. Um recorte, um bocado de amor.
No cantinho do seu ninho vibrei, ao sentir seu
calor. Nas alturas em suas asas voei.
Marcou as pedras com carinho, mostrou-me o
caminho certo pra seguir. Me ensinou a
enxergar os espinhos das flores que podem
ferir. Me encorajou a dar os primeiros passos
na vida pra ser o que sou. Provou que o
respeito e a perseverança é a chave para ser
feliz.
Pra ela ainda sou uma criança, e por mais
que ela saiba disfarça pra não perceber.
Minha rainha, pétala azulada, luz da minha
vida [...]
Seu coração é uma casa de portas abertas de
ternura e paixão [...]
Mãe, luz do mundo. Mãe mel da vida. Mãe,
matriarca minha estrela amada. (**Matriarca**,
César Moraes/Diego Silva/Sandro Santos)*

José

*Pai, pode ser que daqui algum tempo
Haja tempo pra gente ser mais
Muito mais que dois grandes amigos
Pai e filho talvez
Pai, pode ser que daí você sinta
Qualquer coisa entre esses vinte ou trinta
Longos anos em busca de paz
Pai, pode crer eu 'tô bem, eu vou indo
'Tô tentando vivendo e pedindo Com
loucura pra você renascer Pai, eu
não faço questão de ser tudo Eu só
não quero e não vou ficar mudo Pra
falar de amor pra você
Pai, sinta aqui que o jantar 'tá mesa
Fala um pouco tua voz 'tá tão presa
Nos ensina esse jogo da vida
Onde vida só paga pra ver
Pai, me perdoa essa insegurança
É que eu não sou mais aquela criança
Que um dia morrendo de medo
Nos teus braços você fez segredo
Nos teus passos você foi mais eu Pai,
eu cresci e não houve outro jeito
Quero só recostar no teu peito
Pra pedir pra você ir lá em casa
E brincar de vovô com meu filho
No tapete da sala de estar
Pai, você foi meu herói, meu bandido
Hoje é mais muito mais que um amigo
Nem você, nem ninguém 'tá sozinho
Você faz parte desse caminho
Que hoje eu sigo em paz
Pai, paz (**Pai** – Fábio Jr.)*

Aos meus irmãos que sempre estiveram ao meu lado, torcendo e acreditando que eu poderia singrar os banzeiros mais encrespados pelo vento.

Wilsony e Jesuley

Hoje vejo que a canoa é um barco feito de luz dos sonhos que já sonhei (Celdo Braga)

Aos meus filhos, expressão mais sublime da natureza do verbo amar. Parafraseando Newton, lhes digo que se caminhei mais longe, foi porque vocês nutriram meu coração com um amor sem fim!

Henrique e Gabriel

*Ouve o barulho do rio, meu filho
Deixa esse som te embalar
As folhas que caem no rio, meu filho
Terminam nas águas do mar
Quando amanhã por acaso faltar
Uma alegria no seu coração
Lembra do som dessas águas de lá
Faz desse rio a sua oração
Lembra, meu filho, passou, passará
Essa certeza, a ciência nos dá
Que vai chover quando o sol se cansar
Para que flores não faltem
Para que flores não faltem jamais (**O rio** – Marisa Monte)*

Ao meu amor para a vida inteira, ela que tocou com carinho os doces acordes da melodia que faltava para compor o meu Ser!

Cecília

*Eu havia te desenhado no meu coração,
No traço, um abraço pra vencer a solidão.
Quando me faltava ar, você foi ventania,
De alegria, energia, se fez meu sol do meio-dia.
Quando eu não tinha motivos pra sorrir, você segurou minha mão,
Devaneio tão doce, o amor é assim como um beijo de desrazão!
Oásis nas frases desérticas que eu escrevia,
Sem você eu não conseguiria, talvez nem mesmo tentasse.
E, se não a amasse, como eu poderia aqui chegar?!
Parece que foi ontem, mas lá se foram tantas luas,
Foi quando o andarilho encontrou a metade que faltava para chamar de sua.*

EPÍGRAFE

*Oh, tristeza me desculpe, estou de malas prontas,
Hoje a poesia veio ao meu encontro, já raiou o dia, vamos viajar,
Vamos indo de carona na garupa leve do vento macio,
Que vem caminhando desde muito longe lá do fim do mar.
Vamos visitar a estrela da manhã raiada que pensei perdida pela madrugada,
Mas que vai escondida querendo brincar.
Senta nessa nuvem clara, minha poesia, anda se prepara,
Traz uma cantiga, vamos espalhando música no ar.
Olha quantas aves brancas, minha poesia, dançam nossa valsa,
Pelo céu que um dia fez todo um bordado de raio de sol.
Oh, poesia me ajude vou colher avencas, lírios, rosas dalias,
Pelos campos verdes que você batiza de jardins-do-céu.
Mas pode ficar tranquila minha poesia, Pois nós voltaremos numa estrela
guia, num clarão de lua quando serenar.
Ou talvez até quem sabe nós só voltaremos num cavalo baio,
No alazão da noite cujo nome é raio, raio de luar*

(Viagem, interpretada por Emilio Santiago.

Composição de João de Aquino e Paulo César Pinheiro)

RESUMO

Este estudo realiza uma abordagem investigativa sobre a *práxis-poiesis* da atividade artística na Amazônia, no âmbito da cultura popular, assinalando a invisibilidade deste tipo de trabalho no seio da ciência. Trata-se de uma abordagem tecida com os fios da interdisciplinaridade, sob a inspiração da dialógica moriniana, em franca conversação com a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia e as Artes, além das vozes de campo, dos documentos literários, das vivências e da observação *in loco*. O epicentro da pesquisa é a cidade de Fonte Boa, localizada no interior do Amazonas, seus barracões e ateliês onde se produz a tradicional festa dos bois-bumbás. São nestes espaços criativos que os artistas-andarilhos, todos autodidatas, se encontram anualmente para tecer, durante meses, uma narrativa visual sobre a Amazônia por intermédio de sua arte, constituindo-se também em sujeitos num processo *autopoiético*. A metodologia, ancorada numa perspectiva rizomática de conhecimento, concentrou-se em narrativas dos artistas colhidas no âmbito da criação da festa fonteboense, acrescidas de fontes secundárias cotejadas com fotografias, poemas e canções, concernentes à temática em estudo. Os principais resultados revelam que o artista popular vive numa crise de pertencimento num tempo em que as antigas certezas perderam força, ele é um mediador cultural que faz rizoma, o que o faz abrir mão de quaisquer tipos de segurança, inclusive jurídica. A *práxis-poiesis* do artista-andarilho da Amazônia emerge conceitualmente como uma antiperipécia, já que se afasta da clássica divisão grega entre *práxis* e *poiesis*. A pesquisa mostra que a *poiesis* do artista amazônico penetrou na essência da técnica, metamorfoseando-a, transcendendo o próprio artista que desterritorializa o conceito e, por conseguinte, se realiza almativamente. A sua sensibilidade lhe permite dar vida ao imaginário amazônico, de sua arte abrolham seres fantásticos, animais híbridos, encantarias que só habitavam as narrativas dos povos tradicionais. Por fim, deve-se reconhecer, que em sua subjetividade que comunga mitos e tece redes relacionais, o artista-andarilho da Amazônia se faz mágico, médium, pajé! Reconhecido ou não pela sociedade, às vezes admirado, noutras rejeitado, este nômade da floresta e das águas segue adiante como um jogador sempre pronto para uma nova partida.

Palavras-chave: *Práxis-poiesis*; artistas; nomadismo; Amazônia.

ABSTRACT

This study carries out an investigative approach on the praxis-poiesis of the artistic activity in the Amazon, in the ambit of popular culture, pointing out the invisibility of this type of work within the science. It is an approach woven with the threads of interdisciplinarity, under the inspiration of the Mormon dialogic, in frank conversation with Philosophy, Sociology, Anthropology and the Arts, as well as field voices, literary documents, experiences and observation in loco. The epicenter of the research is the city of Fonte Boa, located in the interior of the Amazon, its barracks and workshops where the traditional celebration of bois-bumbás is produced. It is in these creative spaces that the wanderers, all self-taught, meet annually to weave, for months, a visual narrative about the Amazon through their art, also becoming subjects in an autopoietic process. The methodology, based on a rhizomatic perspective of knowledge, focused on narratives of the artists collected in the framework of the creation of the Fonteboense party, plus secondary sources collated with photographs, poems and songs, concerning the subject under study. The main results reveal that the popular artist lives in a crisis of belonging in a time when the old certainties have lost strength, he is a cultural mediator who makes rhizome, which makes him give up any kind of security, including legal. The praxis-poiesis of the artist-wanderer of the Amazon emerges conceptually as an antiperpécia, since it distances itself from the classic Greek division between praxis and poiesis. The research shows that the poetry of the Amazonian artist has penetrated the essence of the technique, metamorphosing it, transcending the artist himself that deterritorializes the concept and, therefore, is realized soulfully. His sensitivity allows him to give life to the Amazonian imagination, his art abrogates fantastic beings, hybrid animals, enchantments that only inhabited the narratives of traditional peoples. Finally, it must be recognized that in his subjectivity that he shares myths and weaves relational networks, the artist-wanderer of the Amazon becomes magician, medium, shaman! Recognized or not by society, sometimes astonished, in others rejected, this nomad of the forest and waters goes forth as a player always ready for a new match.

Keywords: Praxis-poiesis; artists; nomadism; Amazon.

RESUMEN

Este estudio realiza un abordaje investigativo sobre la praxis-poiesis de la actividad artística en la Amazonia, en el ámbito de la cultura popular, señalando la invisibilidad de este tipo de trabajo en el seno de la ciencia. Se trata de un enfoque tejido con los hilos de la interdisciplinariedad, bajo la inspiración de la dialógica moriniana, en franca conversación con la Filosofía, la Sociología, la Antropología y las Artes, además de las voces de campo, de los documentos literarios, de las vivencias y de la vida observación sobre el terreno. El epicentro de la investigación es la ciudad de Fonte Boa, ubicada en el interior del Amazonas, sus barracones y talleres donde se produce la tradicional fiesta de los bueyes-bumbas. En estos espacios creativos, los artistas caminantes, todos autodidactas, se encuentran anualmente para tejer durante meses una narrativa visual sobre la Amazonia por intermedio de su arte, constituyéndose también en sujetos en un proceso autopoiético. La metodología, anclada en una perspectiva rizomática de conocimiento, se concentró en narrativas de los artistas cosechados en el marco de la creación de la fiesta fuenteboense, más fuentes secundarias cotejadas con fotografías, poemas y canciones, concernientes a la temática en estudio. Los principales resultados revelan que el artista popular vive en una crisis de pertenencia en un tiempo en que las antiguas certezas perdieron fuerza, él es un mediador cultural que hace rizoma, lo que le hace renunciar a cualquier tipo de seguridad, incluso jurídica. La praxis-poiesis del artista-caminante de la Amazonia emerge conceptualmente como una antiperipécua, ya que se aparta de la clásica división griega entre praxis y poiesis. La investigación muestra que la poiesis del artista amazónico penetró en la esencia de la técnica, metamorfoseando, trascendiendo al propio artista que desterritorializa el concepto y, por consiguiente, se realiza almativamente. Su sensibilidad le permite dar vida al imaginario amazónico, de su arte abran a seres fantásticos, animales híbridos, encantarias que sólo habitaban las narrativas de los pueblos tradicionales. Por último, se debe reconocer, que en su subjetividad que comulga mitos y teje redes relacionales, el artista-caminante de la Amazonia se hace mágico, médium, pajé! Reconocido o no por la sociedad, a veces admirado, en otro rechazado, este nómada del bosque y de las aguas sigue adelante como un jugador siempre listo para una nueva partida.

Palabras clave: Práxis-poiesis; artistas; nomadismo; Amazonia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Partitura da gravação da toada	43
Figura 2 - Alegoria A lenda de Pirarucu, Corajoso 2014.....	50
Figura 3 – Fonte Boa no coração da Amazônia	55
Figura 4 - Imagem da cidade abraçada pelas águas.....	57
Figura 5 – Igreja matriz que o barranco levou	59
Figura 6 - Artistas-andarilhos na festa fonteboense (1999).....	81
Figura 7 - Alegoria da Mãe Natureza do boi Tira-Prosa, 2013.....	82
Figura 8 - Artista de barracão em seu processo criador que voa até a arena.....	86
Figura 9 - Artista de barracão em seu processo criador que voa até a arena	86
Figura 10 - Mãe Creuza sendo homenageada pelo seu boi em 2005.....	100
Figura 11 - Boi de terreiro fonteboense, década de 70.....	102
Figura 12 - Escultor dando forma ao imaginário	111
Figura 13 - Pajé do boi-bumbá	129
Figura 14 - O poder da criação: do barracão à arena.....	161
Figura 15 - O poder da criação: do barracão à arena.....	161
Figura 16 - Alegoria do Curupira-Kaimen do boi Tira-Prosa	164
Figura 17 - Alegoria do Curupira-Kaimen do boi Tira-Prosa	164
Figura 18 – O poeta-andarilho no grande palco da cultura amazônica	207
Figura 19 - Pôr-do-sol beijando o <i>Cajaraí</i>	212

QUADRO

Quadro 1 - Perfil dos artistas-andarilhos da pesquisa	108
--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS

A.F. – Agremiação Folclórica

AM – Amazonas

CEST – Centro de Estudos Superiores de Tefé

FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

FB – Fonte Boa

GEPOS – Grupo de Estudo, Pesquisa e observatório Social

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDSMM – Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá

PA – Pará

PMFB – Prefeitura Municipal de Fonte Boa

PP – Partido Progressista

PPC – Projeto Político Pedagógico

PPGSCA – Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia

RO - Rondônia

SP – São Paulo

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TV - Televisão

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

SUMÁRIO

ENTRÂNCIA	14
PRIMEIRO PLATÔ: CARTOGRAFIA SENTIMENTAL DA TESE	20
1.1 No chão poético do andarilho	20
1.2 Reminiscências/luminescências	38
1.3 Sobrevoou pela cidade-nômade	54
SEGUNDO PLATÔ: PRÁXIS-POIESIS	73
2.1 <i>Práxis-poiesis amazônica</i>	73
2.2 A festa como poética de resistência	89
2.3 Fazer-se artista	105
TERCEIRO PLATÔ: NO ATELIÊ DO IMAGINÁRIO	122
3.1 Artesania do imaginário	122
3.2 <i>Humus</i> da cultura amazônica	138
3.3 Nas sendas da criação artística	153
QUARTO PLATÔ: NARRATIVAS ANDARILHAS	167
4.1 Trilhar	167
4.2 Jogar	183
4.3 Limiar	199
MEANDRO	214
REFERÊNCIAS	220
ANEXOS	234

ENTRÂNCIA

Não sois máquinas, homens é que sois!

(Chaplin)

O discurso, que aqui floresce, desde já assume a inspiração das poéticas bachelardianas em franco diálogo com a perspectiva rizomática do conhecimento, com o propósito de realizar uma abordagem investigativa sobre a *práxis-poiesis* da atividade artística na Amazônia, no âmbito da cultura popular, pondo em discussão a invisibilidade deste tipo de atividade criativa no seio da ciência. Trata-se de um estudo tecido com os fios da interdisciplinaridade, sob a inspiração da dialógica de Morin (2012), em conversação profícua com a filosofia, a sociologia, a antropologia e as artes. Busca-se pensar a *práxis-poiesis* artística a partir das vozes da floresta (campo), dos documentos literários, das vivências e da observação *in loco*.

O foco é o de problematizar o trabalho do artista popular que suplanta, por assim dizer, a ideia corrente de labor para sobreviver, tendo em vista que a sua vida não se esgota na realização dos ciclos biológicos, é bem mais! A condição de errância do artista, aqui denominado de andarilho, nos remete ao nômade contemporâneo que compõe a sua existência a partir das muitas experiências adquiridas nas viagens, nos encontros e reencontros, como a figura do artista-mundo, sem lenço e nem documento, que traça seu próprio destino, mesmo diante das agruras da vida e da pouca valorização social de seu trabalho. Embora florescida no chão batido dos barracões e ateliês das festas amazônicas, a noção de andarilho incide numa série de inspirações teóricas dos nossos encontros com Baudelaire (2002), Benjamin (2012), Serres (2015) e Telles (2004).

A escolha desta temática adveio, especialmente, da relação que mantemos com o processo artístico a partir de nossa experiência como compositor e escritor de uma plêiade de celebrações amazônicas. Isto tem propiciado a oportunidade de nos aproximarmos, conhecermos e trabalharmos com muitos artistas que, por sua generosidade, também nos tratam como artista. Morin (1997, p.41), nos saúda dizendo que encarnamos aquela abelha que se “inebriou de tanto colher o mel de mil flores, para fazer de diversos polens um único mel”.

Durante o transcurso dessa pesquisa constatamos que há uma presença expressiva de artistas das camadas sociais subalternizadas como protagonistas nessas

manifestações culturais, porém, na produção do conhecimento são pouquíssimos os estudos que retratam esses grupos de criadores e produtores culturais, os quais são invisibilizados em suas histórias e tramas. A ludicidade e a invenção compõem um temário pelo qual a ciência moderna pouco se interessa, talvez, por isso, ela busque obliterar os riscos e as imperfeições desses processos complexos da cultura.

A ciência moderna lança seus raios sobre o mundo do trabalho industrial, formal e mercantilizado, cujas abordagens não abarcam outras formas de trabalho que não sejam aquelas vinculadas ao produtivismo. Nisso se assenta o processo de marginalização das atividades atinentes ao imaginário criativo, reservando aos artistas um lugar marginal na cena sociocultural (e científica) em virtude de seu trabalho não se encaixar nos pressupostos tradicionais que só conseguem localizá-lo como um não-trabalho ou “bico” temporário.

Nesta tese o trabalho artístico na Amazônia caminha por uma outra *gnose*. Há uma questão travada no cerne das teorias tradicionais sobre o trabalho que nos possibilita abrir uma fenda, recorrendo às noções clássicas de *praxis* e *poiesis*, a fim de fazê-las ressoar com novos acordes no coração da festa amazônica, é ali onde o artista vive e se expressa em momentos de catarse, transcendência e ludicidade, são esses instantes eternos (MAFFESOLI, 2003), que privilegiamos em nosso estudo.

O campo nos delineia que as manifestações festivas da Amazônia mobilizam um considerável número de pessoas durante o seu ciclo anual, o que nos fez recorrer à Deleuze e Guattari (2015), no que diz respeito ao tema da literatura menor, justamente porque eles ampliam e ressemantizam o sentido de menor para além da condição de pequenez e inferiorização. Pensar o menor como proposto aqui significa compreendê-lo como aquele que é invisibilizado no seu trabalho artístico, mas que se torna grande, faz retumbar essa atividade criativa na competição (jogo) folclórica nos festivais.

Se, por um lado, o trabalho permanece sendo vetor importante na vida do homem amazônico, especialmente em sua íntima relação com os ecossistemas vivos, terra, águas, floresta, de onde ele extrai os elementos de subsistência no âmbito de vida material (plantio de roça, pesca, extrativismo); por outro, esta relação também possibilita que este sujeito extraia imagens, representações, referências simbólicas e imateriais que também alimentam sua vida, sua subjetividade e imaginário. Esta última relação do homem com a natureza, *práxis* que abrolha desse inter-

relacionamento não é vista como trabalho, não possui estatuto canônico de trabalho nos termos da cientificidade dominante.

O certo é que a atividade artística não se encontra circunscrita ao *logos* canônico, por isso não pode ser captada pelas abordagens que tomam a atividade criativa tão-somente como venda e troca da força de trabalho, o trabalho explorado, alienado e vivido em meio à fadiga. Trata-se de uma atividade que transborda o território das subjetividades. Artesãos e artistas plásticos, todos autodidatas em sua formação profissional, atuam nas festas populares operando uma construção imagética da Amazônia, que é lançada para a posteridade enquanto imaginário social, ao mesmo tempo em que esses artistas se constroem a si mesmos.

A ciência moderna pretendeu dominar a natureza, desertificando os mitos, o imaginário e as artes de um modo geral. Esta contraposição entre cultura científica e cultura humanística, na perspectiva de Snow (1995), gerou um abismo de incompreensão mútua, pois cientistas acusam os intelectuais das humanidades de falta de objetividade e rigor, ansiosos em restringir o pensamento ao presente imediato, por outro lado, os intelectuais consideram os cientistas como especialistas ignorantes, inconscientes da condição humana. Ciência e arte permanecem afastadas, ignorando-se de maneira recíproca. Pensamos que ambas as culturas possuem pontos de confluência, partilham de elementos comuns que podem contribuir para a constituição de uma cultura científica, engendrada pelos processos de criação nos quais cientistas e intelectuais estão mergulhados.

Embora o trabalho artístico na Amazônia constitua-se num meio de sobrevivência para o artista e sua família, ele ultrapassa a condição utilitarista e mercantil, em cujo significado assenta-se a realização do homem como expressão estética da vida. Ou seja, é um fazer que transpassa a lógica ordenadora do mundo e da vida, posto que há no fenômeno da *poiesis* do artista um vigor existencial originário, abertura que desvela a verdade do Ser no ente, a partir de uma ação limiar de criação, invenção e transformação (HEIDEGGER, 2010).

Nesta investigação o pensamento complexo é mais que um percurso de pesquisa, é uma postura epistêmica (e de vida!) reconhecida como prática cognitiva que não segrega razão e emoção, arte e ciência, sensível e inteligível, configurando-se num novo modo de fazer ciência que, assim como os participantes dessa pesquisa, também é nômade e móvel. Acreditamos que o conhecimento se constitui nessas

passagens e bifurcações, é criação de saberes híbridos que podem nos ajudar a ler o tempo contemporâneo pelo qual passamos, sem deixar de serem também saberes que vicejam da poética artística. Agambem (2009, p.62), situa o sujeito contemporâneo como aquele “que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber, não as luzes, mas o escuro”. É pertinente, portanto, trazermos para a Academia temas antes ignorados, lançados nos porões pelo conhecimento demasiado positivo.

Ao recusarmos o caminho de uma metodologia disciplinar fechada, adotamos uma perspectiva rizomática como sendo um ato científico/poético que enovela as falas de campo, simbiose de fazeres, documentos literários e estéticos (músicas, fotografias, obras de arte), memórias, realidades, imaginários, sociabilidades. É como uma viagem empreendida no campo da natureza e da cultura amazônicas, por meio de desvios e rotas de fuga, transgressores e trágicos que nos levam a encontrar outras saídas ou meios para explicar um fenômeno. Partimos de fenomenologia¹ para dar conta do vivido e da subjetividade do artista que vive e trabalha com arte na festa regional. O contexto de referência empírica (lugar do elo) é a cidade de Fonte Boa, interior do Amazonas, sua festa de boi-bumbá, suas tramas labirínticas tecidas no interior dos barracões e ateliês criativos que revelam histórias de vida, intersecções de diferentes trajetórias, valorização dos saberes desses artistas anônimos e reflexões sobre si mesmos, sobre a Amazônia e sobre o seu trabalho criativo.

A coleta de dados ocorreu na cidade de Fonte Boa, região do Alto Solimões, distando cerca de 665 Km a oeste da capital Manaus, antes, durante e depois da vigência de sua festa tradicional de boi-bumbá. O *corpus* da pesquisa é formado por 7 artistas reconhecidamente andarilhos, que atuam ou atuaram em ambas as agremiações folclóricas fonteboenses, assim como em outras celebrações amazônicas. Estes participantes da pesquisa foram ouvidos sob a técnica de entrevista profunda, sugerida por Bourdieu (1995), a qual nos permite capturarmos as narrativas de um mesmo participante quantas vezes forem necessárias. Fizemos uso de gravador de voz, câmera fotográfica e anotações no diário de campo para registrar as nossas impressões, constituindo-se em instrumentos importantes nessa fase de investigação. Estas

¹ Em Husserl a fenomenologia é um modo de investigação que se propõe a apreender o fenômeno, ou seja, a aparição das coisas à consciência de uma maneira rigorosa. Em outros pensadores, especialmente Bachelard (2008), a fenomenologia se torna imaginativa, e agora traz à luz a tomada de consciência de um sujeito encantado com as imagens poéticas.

anotações foram cotejadas com outros documentos produzidos pelos participantes da festa fonteboense e pela mídia impressa e digital.

Além dos 7 artistas-andarilhos que compõem o *corpus* central da pesquisa, ouvimos também 2 participantes/torcedores da festa, 1 dos fundadores da festa, ex-secretário de cultura do município e escritor local, 1 das fundadoras do boi-bumbá fonteboense, e 1 representante de uma das agremiações folclóricas, perfazendo um total amostral de 12 participantes, com vistas a obtermos informações acerca da dinâmica sociocultural do fenômeno. A descrição da atividade artística do andarilho foi realizada tendo em vista as três maneiras de apreensão dos fenômenos sociais da pesquisa empírica que, no entendimento de Oliveira (1996, p.31), consiste no olhar, ouvir e escrever, sempre tematizadas e em consonância “com o horizonte que lhe é próprio”.

O trabalho está dividido didaticamente em quatro platôs interdependentes. Platôs como oficinas alquimistas, não como laboratórios organizados, formam o conceito/pele que reveste os rizomas da tese, entrelaçando as percepções e experiências a partir de um lugar, dos entre-lugares, por onde o ser-no-mundo do artista viaja. O artista faz rizoma na Amazônia, tece redes, mesmo que subterrâneas, nos momentos em que realiza encontros imprevistos e aproximações efêmeras (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

No primeiro platô desenhamos uma cartografia sentimental da tese, situando a Amazônia como chão poético matizado de complexidade, onde se desenrolam as experiências artísticas que marcam profundamente o jeito de viver e Ser-no-mundo das pessoas. A cidade de Fonte Boa, interior do Amazonas, é localizada como um porto/elo onde os andarilhos se encontram anualmente por ocasião da celebração de boi-bumbá, para produzir *afectos* e *perceptos*² por meio de sua arte.

O segundo platô realiza uma análise sobre o trabalho artístico na Amazônia em sua dimensão de *práxis-poiesis*, com ênfase no constituir-se artista no âmbito da festa popular, vista enquanto poética de resistência. Constatamos que a *práxis-poiesis* do artista-andarilho se configura conceitualmente numa antiperipécia,

² Não há *afectos* sem *perceptos*. Deleuze e Guattari (2012), dizem que os *perceptos* e sensações formam um conjunto que se tornam interdependentes de quem o sente. As afecções são os devires que transbordam as forças daquele que passa por eles. Ambos são imbrincados na experiência do encontro com a produção e contato com uma obra artística, portanto, o artista é uma pessoa que cria *afectos* e *perceptos*.

na medida em que transcende o próprio artista que desterritorializa o conceito e a si mesmo.

No terceiro platô tecemos diálogo com o pensamento bachelardiano que abre as suas grandes asas e nos conduz até Kopenawa e Albert (2015), para apontar os elementos do imaginário presentes nas obras de arte do artista-andarilho da Amazônia, destacando a festa popular de Fonte Boa, interior do Amazonas, e suas expressões artísticas. Da *práxis-poiesis* do andarilho florescem seres fantásticos, animais híbridos, encantarias que antes só habitavam as narrativas dos povos tradicionais da região.

No quarto platô demos vazão às narrativas dos andarilhos, enfatizando suas trilhas pelas sendas da criação artística na Amazônia profunda. Ao dialogarmos com Gadamer (2010; 2013), Huizinga (1999) e Ingold (2015), verificamos que a ludicidade constitui vetor crucial da atividade criativa do artista, os barracões, montagem de ateliês e viagens empreendidas por diferentes festas e lugares possibilitam a tessitura de verdadeiras tramas relacionais com o meio ambiente. Identificamos, por assim dizer, o artista como mediador cultural, espécie de operador simbólico que se faz *homo demens, ludens, imago e mythologicus*, um jogador sempre pronto para iniciar uma nova partida.

O modo poético de expressão se torna quase inevitável quando se tem como cenário de vida e estudo a Amazônia. Ela permanece cantando dentro de nós através da natureza poética da sua espacialidade, da poética como revelação das mulheres e homens que a habitam, e da poeticidade de suas expressões artísticas que se nutrem das encantarias, mitologias e cotidianos regionais. Deve-se reconhecer, com efeito, que este estudo assume relevância no âmago do processo de descolonização do pensamento, na tentativa de inscrever a *poiesis* do artista-andarilho numa perspectiva transgressora do conhecimento, assinalando que esta *práxis* criativa transborda o limiar do trabalho enquanto exploração. Os indicadores da pesquisa poderão contribuir para os próprios artistas-andarilhos que terão possibilidade de ampliar as suas concepções sobre si mesmos, seu trabalho e o de seus pares. Ao pôr em relevo a visibilidade desses artistas populares, sua arte e suas vivências, este estudo preenche uma lacuna sombria, sobretudo, no que diz respeito às especificidades da cidade de Fonte Boa, no Amazonas, espaço cintilante que compõe o quadro mais amplo dos processos socioculturais que se espraiam na Amazônia, nossa matria-ancestral!

PRIMEIRO PLATÔ

CARTOGRAFIA SENTIMENTAL DA TESE

*A natureza é um templo em que pilares vivos
Deixam às vezes escapar confusas vozes;
O homem passa por ele entre selvas de símbolos
Que o observam com seus olhos familiares.*

(Baudelaire, 2002)

1.1 No chão poético do andarilho

Amazônia, mátria ancestral que ao longo do tempo tem se configurado num mosaico onde culturas humanas são tecidas em sua complexidade diante de uma natureza entrecortada por águas doces, deslizando ligeiras feito lágrimas andinas. Espaço que canta, encanta, espanta com suas lonjuras e meandros, estudá-lo em seus processos socioculturais é um incessante descortinar de um mundo inundado de esperanças e dramas, de memórias, ações e utopias cristalizadas em comunhão ou em (des) encontros cruentos.

A Amazônia faz guarda de um acervo sociocultural difícil de mensurar em termos de levantamento e apontamento de seus mitos, entes da floresta e toda espécie de encantarias e expressões sobrenaturais que compõem o tecido deste continente das águas (TORRES, 2005). Região que permanece um enigma moderno cuja enunciação já havia sido feita por Batista (2006), em seu estudo *O complexo da Amazônia*. Talvez, por isso, a famosa esfinge verde deva ser encarada de frente como espaço-tempo de investigação, enquanto universo complexo que se mostra e se esconde ao mesmo tempo.

Embora tecida por múltiplos fios da modernidade, haja vista que esta região é explorada pelo capital desde o alvorecer do processo de conquista e colonização. A Amazônia escapa a qualquer categorização mais apressada: ecologia, cosmogonia, mito e história enovelam-se, retroalimentando-se como o ciclo das águas dos rios, não por sua infundável repetição, ao contrário, pelo seu poder de engendrar metamorfose.

Eis o grande desafio que se põe ao conhecimento: desvelar a Amazônia contemporânea, a nosso ver um chão matizado pela complexidade, sem desertificá-la

de sua poeticidade transbordante, o que significaria recair na armadilha epistêmica de produzir um conhecimento alheio à sua realidade. A perspectiva cartesiana se mostra inadequada para os estudos amazônicos justamente por se fechar em modelos disciplinares e não permitir a comunhão entre os saberes diversos que compõem a realidade, tornando praticamente impossível apreender o que é tecido junto, o que é *complexus* (MORIN, 2008).

A ciência moderna ao promover a segregação entre natureza e cultura, como se fossem instâncias dissociáveis, levou o mundo e, conseqüentemente, a Amazônia a uma situação agônica causada pela degradação dos ecossistemas vivos e o ocultamento teórico dos povos tradicionais e suas manifestações socioculturais³. Ora, a natureza e a sociedade amazônicas nunca deixaram de ser complexas ou de gerar complexidade, talvez o conhecimento produzido sobre a região é que tenha, na maioria das vezes, ocultado essa complexidade em detrimento de uma fragmentação marcadamente disciplinar que Batista (2006), dentre outros pensadores, já questionavam.

É inegável que a constituição do universo amazônico ainda não se fundamenta completamente no modelo cartesiano de explicação da realidade, cosmologias antiguíssimas sobrevivem no cotidiano da voz, no jeito de ser e viver das pessoas. Aqui o homem da técnica ainda não se sobrepôs (pelo menos não totalmente) ao homem poético, este último encontra o seu lugar ante uma natureza arrebatadora, sendo, portanto, capaz de transcriá-la por meio de sua arte. Por isso verificar aspectos de suas vivências como a sua arte e o seu trabalho artístico não significa colocá-los em oposição ao primado da cientificidade. Supõe, outrossim, estabelecer uma aproximação entre o conhecimento e os saberes locais, posto que floresta, águas, seres sobrenaturais, culturas, artes em geral, ancestralidade e modernidade, coabitam na realidade amazônica, sem necessariamente se auto excluïrem.

A ideia do complexo como um tecido formado por componentes tão diversos que estão conectados de maneira interdependente em que a parte está no todo e o todo encontra-se nas partes, fez com que Santos (2006) sugerisse a construção e a elaboração de uma epistemologia do Sul que pudesse articular o pensamento, incluindo elementos locais, numa tradução do senso comum, da tradição e seus

³ Para aprofundamento sugerimos a leitura de Carvalho (1999), que toma como referência o texto *O mal-estar da Civilização*, de Freud, para lançar uma crítica sobre a chamada “elite poliforme” que tem levado à destruição contínua da natureza e da cultura, e que se fundamenta no progressismo tecnológico do Ocidente, sobretudo, a partir da ideia do Estado-Nação moderno.

arquétipos. Estamos nos referindo à perspectivas interculturais que possam permitir o reconhecimento de outros sistemas de pensamento alternativos à ciência moderna ou que com esta se articulem em novas configurações de saberes.

A ecologia de saberes proposta por Santos (2006), pode ser um caminho viável para se pensar os processos históricos que se desenrolam na Amazônia, em sua dinâmica de sociodiversidade cultural, prescindindo do aspecto canônico que concebe a região de forma plana e linear. A Amazônia é bifurcada, idiossincrática, engendra tortuosidades, errâncias, falácia discursiva, é uma invenção.

Trata-se de um saber propositivo, uma forma de intersecção de saberes, mas também de ignorâncias, uma ecologia assentada no reconhecimento da pluralidade de saberes heterogêneos, da autonomia de cada um deles e da possibilidade de articulação entre eles, do conhecimento como reconhecimento, interconhecimento e autoconhecimento. A ecologia de saberes é “uma epistemologia da luta contra as injustiças sociais e cognitivas que são, em última instância, faces do mesmo processo hegemônico” (SANTOS, 2006, p. 159). Neste prisma, é um combate travado contra as hierarquias e poderes universais e abstratos naturalizados pela história e por epistemologias reducionistas.

Este modo de pensar (e agir) traz para o debate o seguinte argumento: se a Amazônia nos arrebatá, em muitos sentidos e de diferentes formas, não podemos representá-la com o intuito de lhe dissecar em dados estatísticos ou mesmo traçar suas fronteiras geopolíticas ou econômicas. Embora essas questões apareçam em muitos momentos da nossa narrativa, queremos tratá-la a partir de uma geograficidade afetiva, cujo princípio repousa na ideia de rizoma tecida pelas relações entre diferentes saberes e viveres. Esta atitude cartográfica se ancora nas sensibilidades-viajantes, aquelas dos artistas-andarilhos que sentimos e experimentamos, juntos, vivemos suas vitórias e sofrimentos. Desta relação vicejaram novos mapas da cultura desenhados pela atividade artística no coração da festa amazônica.

Deleuze e Guattari (2012), discutem a noção de cartografia que ilumina a nossa reflexão, neste caso, uma cartografia sentimental da tese, por assim dizer, presente na Amazônia que está impregnada em nós de forma viva e pujante, habitando-nos em sua complexidade, sem os dualismos que teimam em segregar natureza e cultura, popular e erudito, ou mesmo os objetos e suas polissêmicas relações. Ela floresce do desejo e da sensibilidade de enveredar pela constituição dos

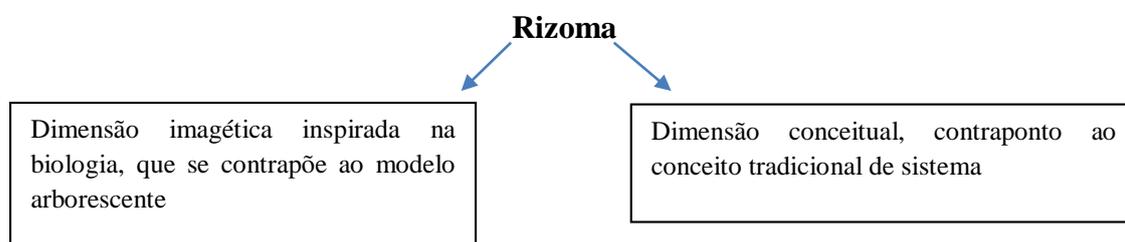
territórios existenciais e das realidades socioculturais que têm na *poiesis* do artista um elemento de reflexão que nos ajuda a entender as bifurcações, as linhas de fuga, imagens e representações, conectando alguns de seus fios ainda em tecedura.

Apresentamos uma cartografia da Amazônia, marcada, como pegadas na beira de uma praia de rio, pelos passos e pela imaginação de tantos andarilhos ao longo de sua história, reforçando a ideia de que a região é possuidora de uma outra *gnose* que não aquela predominantemente mecanicista. Terra de nômades, de tribos ancestrais em constante deslocamento, de seres-ciganos e povos contemporâneos que trilham veredas em diferentes direções e bifurcações. Deleuze e Guattari (2012), instiga-nos a refletir sobre a desterritorialização do sujeito (e do conhecimento) contemporâneo de maneira não formal. Nesta perspectiva, a atividade de criação artística dos andarilhos da Amazônia converge para a desterritorialização, tendo em vista que tece circuitos existenciais, entremeando histórias de vida, conectando saberes artísticos no quadro mais amplo do trabalho na Amazônia.

A esse respeito, o *Jardim das veredas que se bifurcam*, texto de Borges (1999), evoca imagens que ativam nossa sensibilidade para nos referir à Amazônia. A imagem/metáfora do labirinto⁴ borgeano, revela a própria cultura humana na qual forjamos nossas trajetórias a serem percorridas pelo conhecimento, a Amazônia é terra labirintada que causa perplexidade e desafia a imaginação. O estudo da condição humana do artista amazônico habita nesses labirintos, nos espelhos d'água, na dialogia entre o real, irreal e surreal, na festa que zomba da modernidade. Não surpreende, portanto, que a nossa investigação seja um tipo de ensaio do labirinto, ela busca enraizar-se nas imagens, conceitos, angústias teóricas, trazendo em suas linhas a noção de trânsito como experiência de simultaneidade e como marca da sociedade contemporânea errante e nômade (PRIGOGINE, 2001).

⁴ Conta a narrativa clássica que o rei Minos, de Tebas, ao recusar sacrificar um touro que recebeu de presente do deus Poseidon, foi punido pelo deus que induziu sua esposa Pasífae a apaixonar-se por um touro. Dessa traição nasceu uma criatura híbrida com corpo de homem e cabeça de touro chamada Minotauro. Labirinto foi o nome dado a uma construção complexa projetada por Dédalo para aprisionar a fera que viveu confinada em seu centro. Na tentativa de acalmar o monstro, faziam-lhes sacrifícios anuais de sete rapazes e sete moças atenienses. Para livrar sua pátria desta maldição, o rei de Atenas, Teseu, seguiu voluntariamente junto às vítimas. Antes de entrar no labirinto, Teseu recebeu de Ariadne, filha do rei Minos, além de uma espada, um fio para ser amarrado à entrada do percurso, para que encontrasse a saída. É assim que ele consegue vencer o Minotauro e sair do labirinto, salvando finalmente seu povo. Para aprofundamento no debate sobre a metáfora do labirinto sugerimos a leitura de Fernandes (2012).

Guiados pela desconfiança de Nietzsche, Deleuze e Guattari (2012), (re) criam o conceito de rizoma, de maneira circunstancial, ele passa a responder sobre o fenômeno e não mais acerca das significações, isto é, o pensamento rizomático surge como uma resposta filosófica (e criativa) para as categorizações tradicionais (pensamento arborescente) que já não dão conta da complexidade contemporânea. Aqui não há grandes catedrais epistêmicas (pensamento de raiz), o que se vê são mitos, encantarias, artes, festejos que embriagam a alma, sensibilidades nômades que, rizomaticamente, inventam conexões que saltam de árvore em árvore e que desenraizam. Na rede rizomática, portanto, as linhas não fazem contornos, mas passam entre as coisas, entre os pontos. Como podemos ver na figura abaixo, o pensamento rizomático é formado por duas dimensões que nos parecem intercambiáveis. Há uma multiplicidade nômade, de devir ou de transformação, o rizoma é formado por regiões conectáveis: os platôs⁵.



Fonte: Inspirado em Deleuze e Guattari (2011)

As dimensões constituintes do pensamento rizomático desfiavam fenômenos considerados de menor importância ou expressão pela filosofia arborescente. Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2015, p.39), repensam a noção de menor, buscando compreendê-lo como aquele que está abaixo da palavra de ordem e que se localiza fora das representações impostas pela maioria dominante. “Três são as características de uma literatura menor: desterritorialização da língua, ligação do indivíduo no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação”. Desterritorializar o pensamento é abandonar os antigos mapas do pensamento tradicional, base de uma epistemologia estrutural, e seguir na busca criativa (e imaginativa) de novas rotas em seus devires, descolonizando o pensamento que agora

⁵ Cada parte desta tese é um platô que amarra diversos rizomas em cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. E ainda, cada um dos quatro platôs realiza uma espécie de mapeamento (cartográfico), apontando os problemas, leituras, percepções e vozes de campo sempre imbrincadas.

está voltado para os fenômenos complexos do Sul (SANTOS, 2006). Esta mudança requer coragem, ela ainda está em fazimento.

Feitas essas considerações de natureza mais epistêmicas, é preciso evidenciar que o contexto de referência empírica (lugar do elo) deste estudo é a cidade de Fonte Boa, interior do Amazonas, sua festa popular de boi-bumbá, cujas tramas labirínticas são feitas de histórias de vida e das intersecções de diferentes percursos artísticos. Claro que o labirinto nos aflige, nem poderia ser diferente. A visão bachelardiana (2008), faz refluir por essas angústias labirínticas, quando estamos perdidos diante do desconhecido, logo conduzindo o pensamento para o arquétipo do labirinto. Este trajeto pela Amazônia da atividade artística também envolve a sensibilidade proveniente das nossas relações tecidas com esses atores sociais e com os saberes adquiridos na Academia durante a caminhada do doutoramento, pois acreditamos poder contribuir para a desconstrução de uma versão positivista que sempre estigmatizou esses sujeitos como sendo mera “massa de explorados ou subalternos” sem resistência ou possibilidade de criação.

Ousamos dizer que encarar a Amazônia é sentir-se diante das bifurcações borgeanas. As tramas labirínticas tecidas vão muito além de seus cipós naturais, galhos, igarapés, são tramas socioculturais confeccionadas por suas populações historicamente constituídas, essas culturas são luzes auráticas que persistem em cintilar nos céus do contemporâneo (LOUREIRO, 2001). As tramas da atividade artística formam um corredor ramificado desse labirinto que foi percorrido pela rede rizomática que, - diferente do mito clássico grego que narra a história do fio do novelo de Ariadne dado a Teseu para que o herói não se perdesse no labirinto do Minotauro -, fizeram com que tantas vezes nos perdêssemos nos meandros da investigação como se estivéssemos singrando um igapó⁶. Afinal, a ideia do andarilho, na vida e na tese, é a de se fazer andar e entrar no labirinto, perdido na maior parte do tempo. Mas, quem são os artistas-andarilhos que percorrem a Amazônia contemporânea e, por conseguinte, esta nossa investigação?

Na Amazônia festeira os andarilhos se perdem. Eles são seres exilados da estrutura do trabalho industrial, nômades na sua forma de andar e se relacionar com o

⁶ Tipo de vegetação característico da floresta amazônica. Localiza-se entre terrenos baixos, ao longo dos rios e, por isso, são frequentemente inundados.

mundo e a natureza, os quais permitem que o nomadismo cante em sua alma⁷. São espíritos livres que não comungam com a tradicional forma de andar, aquela do *logos* demasiadamente calculante; embora respeitando-a, eles preferem caminhar diferente, desapegando-se das convenções do andar sob o ímpeto do racionalismo. “Ser artista é ser andarilho” (OSTROWER, 2014, p.162), daí que o andarilho amazônico não é um simples viajante que meticulosamente se planeja antes de partir. Nem mesmo é um trabalhador que domina determinada técnica e segue em busca de qualquer atividade remunerada para sustentar a si e sua família. Talvez cravejado pelo sentimento de exílio, ele percorre longas solidões em busca de uma vida ainda por ser vivida parecendo sentir uma necessidade da alma de se realizar e se afastar do lugar comum, de empreender novas aventuras e explorar novos horizontes. Seu andar, ou melhor, seu caminhar palmilha veredas tortuosas, estradas líquidas sinuosas, onde, muitas vezes, não encontra um lugar nem mesmo para reclinar a cabeça; há ainda os lugares onde aporta sem bagagem de mão, somente de inteligência e perspicácia. Ele é uma espécie de *flâneur amazônico*, o viajante de um novo tempo possuidor de uma sensibilidade lunar, descolado de si e desterritorializado de qualquer conceituação canônica de fazer arte. Estamos falando do artista popular que vagueia pela Amazônia profunda, aquele que cria arte com as mãos, autodidata em sua formação artística, que se desloca para lançar uma espécie de véu colorido sobre a região amazônica com sua intervenção artística.

Esse nômade dos rios, floresta e cidades nutre-se do espírito do *flâneur* de Baudelaire, no tocante ao fato de que a “sua indolência é apenas aparente [...] Assim, o detetive vê se abrirem vastos campos à sua sensibilidade [...] Colhe as coisas em pleno voo; com isso, ele pode se imaginar bem próximo do artista. Todo mundo louvou o rápido lápis do desenhista” (BENJAMIN, 1991, p.70). Nesta passagem Benjamin relaciona o talento do artista a uma percepção mais aguçada das coisas ao seu redor. De fato, reconhecemos esta qualidade no artista-andarilho da Amazônia, que não tem receio do que pode vir a acontecer, ele não teme o porvir. Sujeito contemporâneo que escolhe a sua forma de caminhar, desconfiando de tantas outras; o andarilho se

⁷ O adensamento dessa discussão deve muito às arguições preciosas dos membros de minha banca de qualificação, os doutores Harald Peixoto, Solange Nascimento e Davi Avelino.

dissolve no labirinto⁸ amazônico sem medo do caminho de volta. Eis um conceito/metáfora luminoso na sua transgressão.

Como nas procissões dionisíacas, o andarilho joga com as imagens e a música do mundo amazônico em sua dança criativa. No aforismo 638, Nietzsche (2000), apresenta a figura do andarilho, metaforizando o seu próprio exercício filosófico, como aquele que vive em constante suspeição. As certezas lhes são perigosas, por isso o andarilho prefere permanecer em movimento, sem necessariamente traçar um objetivo definitivo para a sua jornada. São as experiências adquiridas durante o exercício de suas andanças que as fazem valer a pena, elas lhe permitem decodificar a sua própria existência, fazendo-o transpor os antigos arranjos sociais pelas forças demiúrgicas da sensibilidade e de uma visão de mundo mais plástica.

O pensamento do andarilho amazônico parece conceber a própria Amazônia como uma grande obra de arte, uma realidade transpassada pela visão estética do mundo, onde quase tudo tende a ser criação. Poderíamos dizer, inspirados em Nietzsche (2000), que o andarilho da Amazônia floresce na metafísica do artista⁹ que, por sua vez, só ocorre através do sonho e da embriaguez. Esses impulsos apolíneos e dionisíacos se satisfazem no sujeito criador, como se na Amazônia os poderes artísticos da natureza se manifestassem e se realizassem através do artista-andarilho. O que nos faz refletir, através da estilística filosófica de Nietzsche, que a nossa existência, em si mesma, deve ser pensada como um contínuo ato artístico.

A metafísica do artista postulada aqui incide na condição do andarilho da Amazônia no sentido de uma emancipação do homem científico para o homem artístico, é uma passagem repleta de (re) entrâncias. Abrindo diálogo com Heidegger (2010), para quem a metafísica é ontologia¹⁰, entende-se que há uma indissociabilidade entre técnica e *poiesis*, isto é, o artista tem consciência que ele não pode fundamentar a sua atividade criadora só pelo viés científico; não trata-se somente de um portador da técnica cooptado, em sua miséria, pelo poder da Indústria Cultural

⁸ Talvez ele até almeje encontrar o Minotauro, encarar seus olhos de fera; alguns encontram e com ele celebram, compartilhando sua existência, que não é aquela de saber sempre para onde se deve ir.

⁹ A metafísica do artista em Nietzsche não se baseia no pensamento platônico, questiona-o, bebendo na fonte da filosofia pré-socrática, especialmente em Heráclito. É um devir que não se amarra na chamada tradição estética ocidental, da qual o filósofo é um crítico feroz.

¹⁰ Não é nosso intento enveredar pelo debate filosófico acerca da natureza do pensamento heideggeriano, tão profundo em suas reflexões. Sabemos que muitos intérpretes consideram os escritos de Heidegger como desferindo um golpe no coração da metafísica Ocidental. Outros o veem como a superação dessa metafísica em detrimento de outra transmutada, em seu cerne, em ontologia.

(ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Esta vertente interpretativa de cooptação do artista popular pela Indústria Cultural é muito importante, porém, o seu êxito, a nosso ver, se exaure nas fronteiras que interpenetram o *homo faber* e o *homo demens, symbolicus, festivus*, a arte do artista habita poeticamente “no pensamento analógico, simbólico-mitológico”, ao qual se refere Morin (2012, p.147). Na Amazônia desta tese, é um desdobramento, ou melhor, uma linha de fuga, diante de um mundo em que as referências de outrora já não possuem tanta força, principalmente, no que diz respeito à noção de trabalho e sua centralidade na vida social.

Então, seria o nosso andarilho um sujeito mergulhado na crise de pertencimento que caracteriza as sociedades contemporâneas? É bem possível que sim, sua atitude se ajusta às relações cada vez mais transitórias e instáveis. É, portanto, um sujeito ciente do mundo líquido em que os deslocamentos são fortuitos e aparentemente aleatórios, no entendimento de Bauman (2005), se referindo à fluidez das identidades modernas. Mais adiante o pensador sublinha: “Ajustar peças e pedaços para formar um todo consciente e coeso chamado identidade não parece ser a principal preocupação de nossos contemporâneos, que foram atirados à força [...] a uma condição dom-juanesca” (IBIDEM, p.59). O dom-juanismo é metáfora literária para se pensar a condição do sujeito que se preocupa com o aqui e agora, colecionador de sensações e emoções marcadas profundamente pela efemeridade, interessa-lhes os “instantes eternos” de que trata Maffesoli (2003), conforme veremos nas páginas vindouras.

Vivendo nesta crise de pertencimento e cravejado por um sentimento de exílio, o andarilho transforma o seu trabalho em *poiesis*, metabolizando tal sentimento por meio da transfiguração artística. A sua arte deve encantá-lo, primordialmente, antes mesmo de encantar o olhar do Outro. Sujeito dissonante e criador de bifurcações em suas viagens, esse artista parece dar às suas andanças sempre um caráter de exploração quando se lança no mundo em busca de novos horizontes, sem, necessariamente, pretender se fixar nos portos em que chega, como escreveu Telles (2004, p. XV), ele fica “pouco tempo em cada local, não dando tempo para tornar-se familiar, mas deixa marcas por onde passa”. Importa para este nômade a alegria (nem que seja efêmera) da mudança e da passagem, sua alma parece insistir numa inquietude pela próxima partida, embora em todas elas o seu coração fique dilacerado!

Sem dúvida esse homem conhecerá noites ruins, em que estará cansado e encontrará fechado o portão da cidade que lhe deveria oferecer repouso; além disso, talvez o deserto, como no Oriente, chegue até o portão, animais de rapina uivem ao longe e também perto, um vento forte se levante, bandidos lhe roubem os animais de carga (NIETSCHE, 2000, s/p).

Esse excerto matizado de poeticidade deslinda o caráter impreciso das vivências do andarilho, nem sempre uma cidade lhe receberá bem, não há certeza de pagamento ou de boas condições para o exercício de sua arte, não há amparo legal para que se recorra em caso de algum problema, não há, quase sempre, documento assinado que comprove seus argumentos perante a Lei. Tudo isto lhe afasta da fixação num determinado lugar, sua vida pode ser melhor entendida como uma metamorfose, uma metamorfose-ambulante para fazer referência a um poeta de nossa música¹¹.

O artista amazônico evita entrar em polêmicas sindicais ou partidárias, nenhum deles diz pertencer a uma classe¹², na acepção clássica do termo, não que ele seja um sujeito apático, é que no seu entendimento essas coisas não importam para a sua existência enquanto artista autônomo: “Eu não participo de nenhum sindicato, prefiro trabalhar sozinho. Nesses sindicatos é muita inveja, por exemplo, a pessoa trabalha comigo, mas fala de mim, isso acaba me afastando desse tipo de movimento” (G. Moreno, 34 anos, natural de Manaus, com raízes capixabas, entrevista, 2017). Como podemos perceber, há um desvencilhamento proposital por parte do artista-andarilho que prefere não carregar tantos pesos na bagagem, além das saudades.

Maffesoli (2001), postula que a errância está inscrita na natureza humana. Pode-se depreender que os artistas-andarilhos são sujeitos possuidores de uma pulsão da errância que emerge como um tipo de resposta a seu tédio existencial. É o que revela o artista G. Moreno, que tem levado a sua arte amazônica para horizontes longínquos¹³: “Eu, a partir do momento em que eu vi que poderia viver só da minha arte, viajando e fazendo o que eu realmente amo, larguei meu trabalho e fui trabalhar como eu trabalho hoje” (entrevista, 2017).

¹¹ Faixa do clássico álbum *Krig-há*, o primeiro gravado e lançado de maneira solo por Raul Seixas, em julho de 1973.

¹² Se retornarmos à clássica definição de Marx e Engels, a classe trabalhadora aparece como um conceito que abrange não só o proletariado, mas também todos os grupos sociais que vivem da venda de sua força de trabalho. Bebendo nesta fonte primordial, Thompson (1987), nos diria que esses artistas pertencem a uma classe sem consciência de classe.

¹³ Lugares como Salvador, Berlim, Barcelos, Benjamin Constant, Manaus, Fonte Boa, Porto Velho, etc.

A condição do artista de ser andante, nômade contemporâneo, irrequieto, torna a viagem¹⁴ de suma importância. Serres (2015, p.21), observou que o “humano se narra em relatos de viagens, recortadas por bifurcações”. Sabemos que o pensamento demasiado positivo associou a viagem à objetividade da razão. Por outro lado, o viver habitaria no reino das contingências, das subjetividades, das necessidades que nem sempre nos permitem planejamento e exatidão, a vida se conecta à incerteza dos processos socioculturais e históricos. Se, em princípio, ainda que o artista tenha em mente um determinado trajeto antes de partir, este é traçado e sempre subordinado a si mesmo, não meramente determinado por outrem, inclusive a possibilidade estará aberta para não ir ou mesmo ir para outro lugar. Este sujeito dissonante logo percebe que viajar e viver não são termos paradoxais, como postulava o ideário moderno. Ele tem consciência dessa realidade, e este aparente paradoxo entre viagem e viver assume outros contornos e, possivelmente, se exígia, no transcurso da narrativa. Agora o andarilho se encontra bem próximo daquela sentença de Pessoa (2016, p.7): “Viver não é necessário; o que é necessário é criar”, é a viagem que o lançará na aventura da criação da arte amazônica; arte e viagem, a arte é uma viagem, ambas moram nas contingências do viver.

Em seu *Tristes trópicos*, obra que mistura poeticamente ensaio científico e reflexões filosóficas, Lévi-Strauss (1996, p. 91), assim como o nosso andarilho amazônico, dá a entender que o até então planejamento racional se perde no emaranhado de fios reais e imaginários, há intercruzamento de relatos do vivido e do lembrado, visões e pontos de vista que culminam por tecer novelo complexo de existência do humano em sua valiosa diversidade cultural. “Em geral, concebemos as viagens como um deslocamento no espaço. É pouco. Uma viagem inscreve-se simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social”. A sua célebre frase inicial: “Odeio as viagens e os exploradores” (IBIDEM, p.15), dá o tom melancólico, porém vivaz de uma narrativa que critica o mundo em que as viagens já não são como as de outrora, elas não mais proporciona ao homem o encontro com o Outro, em sua

¹⁴ A viagem é um lugar. O humano parece sempre estar numa viagem, é nossa condição ontológica. “Viajar é preciso, viver não é preciso”. Esta célebre elocução proferida pelo general Romano Pompeu, e eternizada pela poesia de Fernando Pessoa, dá o tom da inscrição da viagem na alma humana e sua relação com o processo de criação. Basta lembrarmos da *Odisséia*, de Homero; da busca dos Tupinambá pelo *Guajupirá*, a terra-sem-males. As grandes religiões tratam do Êxodo, da diáspora e da fuga de Maomé para Medina. O cinema representa o espírito viajante do humano em filmes como *Interstellar* e *Jornada nas estrelas*. A literatura é rica em imagens de viagens e viajantes, fiquemos nos exemplos dos livros de Júlio Verne, *Viagem ao centro da Terra* e *Vinte Mil léguas submarinas*.

humanidade profunda. Nem sempre os trópicos foram tristes, talvez as viagens os tenha aproximado em demasia do mal-estar do nosso tempo, um mal-estar da civilização Ocidental, agora emparedada em seus dilemas que parecem insolúveis.

Lévi-Strauss (1996, p.363), esteve na Amazônia entre os nativos. O reino das árvores gigantes, bem como o estilo de vida dos personagens¹⁵ que ali habitavam, tocou-lhe profundamente a alma, dotando-o de uma humildade necessária diante daquilo que seus olhos eram capazes de captar: “Algumas dezenas de metros de floresta bastam para abolir o mundo exterior, um universo cede lugar a um outro [...], mas onde a audição e o olfato, esses sentidos mais próximos da alma, não têm do que se queixar”. Muito do que ele viu e viveu talvez não pudesse ser apreendido pela razão filosófica, justamente por se tratar de realidade que não se submete aos esquemas classificatórios do Ocidente, o que levou o etnólogo a deixar aflorar a sensibilidade, perscrutando uma outra *gnose* cujos elementos constitutivos ele já vinha aprendendo com os ameríndios, aquela mais próxima do pensamento selvagem. Na Amazônia, como em nenhum outro lugar em suas viagens, o etnólogo se deu conta de um certo mal-estar que permeia o nosso tempo, aquele processo civilizatório que tem provocado o cansaço de Gaia “perante a magnitude da arquitetura da destruição que vem de desenhando há três bilhões de anos no planeta” (CARVALHO, 1999, p.27).

Este mal-estar persiste, entretanto, permite brechas em sua grossa camada sem cor, principalmente, quando aprendemos que os andarilhos contemporâneos se negam a ser meras abelhas na colmeia do mundo. É uma lição! Com isto não queremos afirmar que o artista amazônico é um ser vagabundo, no sentido de vagar sem rumo mergulhado num estado perene de contemplação, não é este o sentido do *flâneur* adotado aqui: o andarilho é fecundo e criativo. Obviamente ele singra os rios rumo a uma celebração cultural sem a qual o seu fazer artístico não se concretizaria. É que isto para ele não constitui um plano, e sim uma espécie de projeto poemático, que faz com que o seu destino não se dilacere em objetivos prontos e acabados, dando à viagem, finalmente, seu caráter de aventura e fruição. Se o artista é um técnico como muitos pensam, diríamos que é, antes de tudo, um poeta projetante (TRIBUSY, 2009).

As viagens só são válidas se geram algum tipo de conhecimento ou reflexão, explica Lévi-Strauss (1996). Portanto, quando dizemos que a viagem do

¹⁵ O autor faz referência não somente aos povos indígenas Mondé e Tupi-Cavaíba, com quem se encontrou brevemente, menciona também seringueiros, regatões, castanheiros e suas crendices populares.

andarilho se assemelha a uma aventura, não estamos pensando que ela não gera reflexão. O conhecer está em trânsito, a clareira está se abrindo bem no meio da experiência do viajar, numa visão projetiva do artista que se relaciona com a sua subjetividade predominantemente lunar.

Ao singrar tantas vezes o rio Solimões rumo à Fonte Boa ou à Manaus para encontrar com os artistas-andarilhos, de barco recreio ou de lanchas *ajato*, atado a um emaranhado de redes ou sentado em poltronas pouco confortáveis, pensamos que nem sempre houve precisão ao navegar, talvez não haja nem mesmo hoje, a despeito de toda tecnologia náutica, nem em viajar e nem em viver. Ou talvez a vida passe a ter sentido por causa da viagem que permite vislumbrar o (des) conhecido. Hatoum (2016), tem razão ao ponderar que a viagem representa tema dos mais importantes para a ficção, especialmente em se tratando de Amazônia, bem antes se constituiu em matéria-prima para os cronistas que objetivaram descrever esse espaço do Novo Mundo¹⁶. Ancorados no binário poder/saber, estes navegantes do passado pretenderam não somente classificar a fauna e a flora, mas também, e talvez principalmente, almejavam conhecer o Outro, uma vez que, para dominar e colonizar, se fazia necessário tentar compreender aqueles novos homens.

Novaes (1999), afirma que uma ponte inquietante foi lançada entre as duas margens do Ocidente, possibilitando o (des) encontro entre povos desconhecidos, a partir desse advento ambos nunca mais foram os mesmos. O pensamento social sobre a Amazônia, inicialmente formulado a partir da chamada literatura de viagem¹⁷, é atravessado pela presença do maravilhoso, pois o imaginário do viajante veio cravejado de mitos e fábulas que se retroalimentavam continuamente (GONDIM, 2007).

¹⁶ O presente e o passado abraçam-se nesta reflexão. Na Amazônia de outrora, nas viagens iniciáticas, diferentes vidas situavam-se ali nos beirais dos rios, estes rios que hoje navegamos cujas águas ancestrais mudam a todo instante transformando sociedades e paisagens. Àquelas vidas eram até então desconhecidas e causaram espanto; bússola, cartas náuticas, textos, *croquis* ou as estrelas já não são tão confiáveis para orientação da viagem, o acaso parece prevalecer, mesmo que os objetivos de todas as viagens estejam bem claros na mente dos viajantes.

¹⁷ Gênero literário composto por um *corpus* documental (diários, cartas, crônicas, relatórios, notas), que se refere às experiências, reflexões e descobertas, reais e imaginárias, feitas por um expedicionário durante sua viagem a um lugar geralmente desconhecido. Tais discursos tinham como objetivos desde a propaganda de incentivo para novos empreendimentos, até o convencimento religioso no bojo da contrarreforma. Os cronistas foram protagonistas e testemunhas oculares em alguns casos; receptores e transmissores em outros.

O que se percebe é que esta poética amazônica não foi suprimida pelo pensamento racionalizante, ela persiste na condição de vida do artista-andarilho contemporâneo, não obstante, para ele a viagem assume outras nuances, como vimos ela está vinculada às suas errâncias. Pelo caminho da floresta e das águas uma miríade de sensações o atravessa para além da contemplação passiva, fazendo essa Amazônia se transformar em energia inspiradora para o seu trabalho criativo, fonte reanimadora do seu destino. Ouçamos mais uma vez o artista G. Moreno, artista-andarilho responsável pela confecção de fantasias e adereços em diversas festas amazônicas:

Eu não gosto de viajar de avião aqui na região eu prefiro ir de barco, porque eu não gosto de chegar rápido nos municípios. Eu **gosto de curtir minhas viagens**, pois todo meu trabalho em Manaus passando noites em claro eu recupero deitado **olhando a nossa linda floresta**, acordando cedo, **sentindo o vento no meu rosto, o pôr-do-sol deitado sobre a floresta até se perder em meu olhar, isso é inspirador, e eu vivo disso**. Descansar antes de chegar na cidade em que vou trabalhar é fundamental porque **ali que eu me reanimo** e vou pensando em tudo que vou fazer, e quando chego na cidade só é botar em prática tudo que já elaborei durante esse período de viagem (entrevista, 2017, grifo nosso).

A fala do artista carrega o espírito da *poiesis amazônica* que almejamos desvelar neste estudo. O seu olhar se constitui numa operação de pensamento “que ergue diante do espírito uma representação do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16-18). É um olhar não circunscrito ao estético, mas, e, sobretudo, é um olhar que vagueia em busca de capturar imagens mentais que passam diante dos seus olhos encobertas pela textura imaginária do real, é um tipo de escavação perceptiva que une em anel a natureza e a cultura circundantes, refabricando, talvez, uma antiga aliança entre o homem e o cosmos, fazendo desaparecer as dicotomias segregadoras. Seu olho vê o mundo amazônico e, por conseguinte, o que falta a este mundo para completá-lo como um quadro, no sentido que ele o tornará, através de suas criações, obra de arte.

A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser. “Um certo fogo quer viver, ele desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, atinge o suporte e o invade, depois fecha, faísca, saltadora, o círculo que devia traçar: retorna ao olho e mais além”. Nesse círculo não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza e começa o homem ou a expressão (IBIDEM, p.44).

Fazendo referência a outro texto de Merleau-Ponty (2014), *O visível e o invisível*, encontramos a ideia de que a visão é, principalmente, panorama, ou seja, é pelos olhos, no reduto invisível do artista, que ele domina o mundo, encontrando-o lá onde ele está. Através de sua percepção ele caminha em direção a Amazônia, percebendo-a, nutrindo-se de seu imaginário, este que está longe de ser uma instância absolutamente inobservável. Com base neste entendimento só podemos ver, ouvir ou sentir o mundo amazônico porque a percepção nos coloca em contato com as coisas, só as percebemos se as experimentamos.

Descortina-se, assim, uma nova inteligibilidade que, diferente do cientificismo fundado na racionalização das sensações e no mascaramento das subjetividades, traz à tona o valor expressivo das essências experimentadas na realidade vivida. Dessa vivência florescem grandes linhas inspiradoras que, inter cruzando o visível e o invisível, passam a compor o processo criativo desse artista amazônico, quais sejam: a floresta, as etnias com suas culturas, a história que não é aquela presa ao historicismo, as manifestações da arte popular, os animais reais e fantásticos, os rios prenhes de encantarias.

Evidencia-se que o nosso entendimento localiza-se distante daquele que vê no trabalho artístico do andarilho um mero labor produtivo para uma celebração efêmera. Falamos de uma ação criadora situada entre a seriedade, tendo em vista suas relações contratuais com seus prazos, cobranças, investimentos públicos e privados; e a ludicidade marcada pelas relações jocosas entre os artistas, pelo improviso, pelo riso rabelaisiano, marca de qualquer brincadeira, de qualquer espaço de criação, conforme escreve Maffesoli (2003, p.96-97), “estamos em confronto com uma série de participações afetivas, feitas de emoções, sentimentos, iras, alegrias, compartilhadas com os de sua tribo, no quadro de uma estética generalizada”. Por isso na Amazônia profunda o trabalho artístico não pode ser entendido apenas pelo cariz do capital e da alienação. Ouçamos o que diz o artesão e artista plástico V, Jhones (45 anos), tefeense que trabalha na festa fonteboense desde 2002, a saber:

Nós, como artistas, estamos inseridos dentro dessa Amazônia, isso diferencia o nosso trabalho de criação, por isso o trabalho do artista da Amazônia vem sendo solicitado pelo mundo inteiro (o informante lembra da participação de um grupo de artistas de Parintins nas Olimpíadas do Rio de Janeiro, em 2016). Em termo da criação, você vê seres que nós colocamos dentro da arena, que só através da imaginação vão existir. Tem aquele poder de criar e dar vida pra aquilo, sem nunca ter

visto nada daquilo. É uma criação que só o artista consegue, uma imaginação que dá veracidade a história que tá sendo contada (entrevista, 2019).

O artista transparece entender a *poiesis* de sua atividade. Ao recusar a alienação no sentido de ausência de pertencimento a si mesmo, ele realça a capacidade criativa do ser artista na Amazônia, é como se o mesmo objetivasse a sua subjetividade por meio de sua ação criativa. A narrativa revela ainda aquilo que Ostrower (2014, p.90), chama de dupla experiência causada pela confecção de uma obra de arte: “a do fenômeno do ser e a da ordem do ser”. Neste sentido, os valores culturais do artista participam ativamente do seu diálogo com o mundo e com a vida. E ainda, se ousarmos comentar a acepção nietzschiana (2011), em conexão com a fala do artista-andarilho, para pensarmos a existência amazônica como um constructo poético, veremos que a atividade artística no interior da Amazônia, tal qual concebido pela modernidade, não funciona como base fundante da sociedade.

Trata-se de uma ação criadora de onde abrolha uma energia transgressora talvez como resultado do nomadismo dessas pessoas, bem como de seu diálogo incessante com o imaginário amazônico, isto é, seu ver e viver encontram-se imersos num universo mítico/poético que abraça a ideia de natureza e cultura indissociáveis, forjando verdadeiros sistemas *poiéticos* que engendram os seus atos criativos que têm na Amazônia o seu palco primordial. Torres (2005, p.54), argumenta sobre esta energia que emana dos recantos amazônicos, que permite aos homens e mulheres estabelecerem vínculos com a terra, as águas e os seres:

A terra representa a força operadora da esperança, da alegria, do júbilo e da festa, através da qual o indígena e o caboclo reverenciam a divindade com ritos de agradecimentos pela generosidade do roçado e da boa colheita [...] Da mesma forma os rios, constituem-se na motricidade que determina a vida na região [...]. A floresta, por sua vez, representa tanto o universo da biodiversidade e palco das representações do imaginário social das populações locais, quanto reserva natural de usufruto de bens materiais para a sobrevivência dos nativos.

Esta relação simbiótica entre homens, terra e floresta, é mágica. Está no mito e na história das culturas humanas. Aliás, o termo cultura deriva de cultivar,

cuidar a terra, preparando-a para a sementeira e, posteriormente, a colheita. A pesquisa de Ginzburg (2010), sobre os *benandanti*, ou andarilhos do bem, é salutar no sentido de demonstrar como historicamente se associou certos grupos errantes e praticantes de cultos agrários à bruxaria. A história dos andarilhos do bem da Europa pré-industrial, integrantes das classes populares e associados a feiticeiros, lança luz sobre uma tradição muito antiga formada por crenças e práticas que tinham a fecundidade da terra como preceito basilar. Eles saíam a noite da quinta-feira dos Quatro Tempos, “numa festividade que provém de um antigo calendário agrário [...] simbolizando a crise sazonal, a perigosa passagem da velha para a nova estação, com as suas promessas de sementeira, colheitas, messes e vindimas” (IBIDEM, p.44). Na sua luta (simbólica) contra os feiticeiros malignos, a missão desses andarilhos do bem era a de proteger a terra das forças que se opõem à sua fertilidade.

Na Amazônia, essa mística telúrica permeia o cotidiano e as práticas culturais de seus povos, compondo suas celebrações simbólicas¹⁸ mais importantes. A bem verdade o nosso andarilho, assim como os *benandanti*, possui uma profunda conexão com as forças telúricas que remete à uma ancestralidade. Vejamos o que diz o artista que confecciona as fantasias para várias festas, J. Marcos (44 anos), jutaiense que mora em Fonte Boa há muito tempo:

A Amazônia, como dizem os grandes poetas, é a nossa mãe. A nossa raiz, a nossa tese, fonte de inspiração. Principalmente nós que moramos na Amazônia, a gente vê a biodiversidade como um leque aberto de possibilidades de criar arte: madeiras, peixes, sabedorias. Qual é o compositor, qual é o artista de pintura, que não se inspira na nossa Amazônia?! Então ela é um grande fluxo, por isso eu tenho ela como uma mãe nossa (entrevista, 2018).

J. Marcos é o andarilho que percebe a Amazônia para além do domínio por meio da técnica, ele é o homem poético que temos evidenciado. A Amazônia emerge de sua narrativa não como pátria, mas sim como a mátria do artista, sua terra-mãe ancestral que os povos andinos chamam de *Pachamama*¹⁹. De maneira consciente ou

¹⁸ Levantamentos e derrubadas de mastros, que são enterrados profundamente no ventre da terra a fim de fecundá-la, e ornamentados com alimentos provenientes dos roçados. Inúmeras festividades que celebram a bonança da terra: açai (Codajás), cupuaçu (Presidente Figueiredo), banana (Coari), guaraná (Maués), etc.

¹⁹ Do Quíchua *Pacha*: universo, mundo, tempo, lugar; e *Mama*: mãe, mãe-terra. Maior divindade dos povos dos Andes.

não, o artista ouvido nesta pesquisa transgride ao expor a figura feminina como grande fonte de inspiração de sua arte, abrindo uma polaridade na dominante masculina que o espírito moderno elevou em detrimento da força matriarcal renovadora com teor naturalista que podemos aproximar das constelações simbólicas do regime noturno, de Durand (2002). O artista reconhece que há uma força matricial (e por isso marcada por um afeto familiar) que vem da grande-mãe, da feminilidade, do aconchego (refúgio eterno, retorno à mãe), que forma uma estrutura mística (ou antifrática) do imaginário de caráter dionisíaco.

No livro *A República dos bons sentimentos*, Maffesoli (2009), debulha o dionisismo contemporâneo enquanto expressão por excelência de um certo poder matriarcal, fundamentado em um período da história em que a figura da mulher era possuidora de uma força simbólica conectada à mãe terra. A primordialidade desse vetor encontra-se na ideia da terra como força vital, expressão do ventre materno, da vida engendrada pela convivência cósmica com a natureza (mãe).

A noção de uma Amazônia terra-mãe não pode ser ignorada. Ela é poderosa porque remete à aliança ancestral entre o homem e o meio ambiente que ao longo do tempo foi sendo rompida. Nas palavras de Capra (1995, p.52) “o antigo conceito da Terra como nutriente foi radicalmente transformado [...]”, isto é, a revolução científica substituiu a “concepção orgânica da natureza pela metáfora do mundo como máquina” (IBIDEM, p.52). O pensamento amazônico do artista se nutre da natureza como um organismo vivo, ele não busca o controle absoluto da mesma e nem a vê como sistema mecânico, é um pensar matricial esparramado sobre um chão poético que lhe serve de inspiração para o seu trabalho criativo, eis um tipo de pensamento que pode ser lido à luz de uma filosofia do sensível, como postulam Deleuze e Guattari (2011). Pensamento rizomático que passeia em campo aberto, e em cujas linhas desenham uma Amazônia como geometria poética do mundo, bem distante da ideia prevaiente de objeto observável a ser dominado pelo ser humano.

Não é de admirar, portanto, o quanto é seminal este vínculo ancestral do homem amazônico com a terra, a floresta e as águas, bem como, com os entes que habitam esses ambientes, sejam eles visíveis ou invisíveis. Loureiro (2001, p.88), afirma que essa relação cultural é mediada pelo poético “que emana do devaneio e do imaginário em liberdade e cuja mediação é feita por meio das simbolizações estéticas configuradas na mitologia, na arte, na visualidade amazônica”. O andarilho nem sabe

o que irá encontrar, antes de encontrá-lo (SERRES, 2015), o que quer dizer que em sua fala com o mundo ele compartilha a existência por intermédio da sua capacidade de criar arte, fazendo-o viver uma tensão entre a “intransponível necessidade da matéria e a não menos imperiosa necessidade de trabalhá-la, de sublimá-la” (MAFFESOLI, 2003, p.20-21), através do processo criativo, fator que lhe dá a chance de superar as adversidades encontradas ao longo da jornada.

Eis a Amazônia chão poético dos artistas populares. Região travejada por histórias, ficções, aventuras, frustrações e paisagens multicoloridas que não admitem reducionismos, e a ação criativa do artista está imersa neste quadro mutante que se conecta com a natureza, a *poiesis* e o reencantamento. Se a faina de cartografá-la somente por uma de suas bifurcações, principalmente aquela concernente ao capital, moveu o espírito de uma constelação de pensadores, neste estudo empreendemos cartografia sentimental para entendê-la como uma gigantesca cesta de cipó²⁰ em que se vêm tecendo realidades e mistérios, notáveis realidades humanas, onde as categorias conceituais florem como uma antiperipécia²¹, já que o percurso de pensamento partiu do conhecido ao desconhecido, numa retificação subjetiva profunda. Inspiramo-nos em Deleuze e Guattari (2010, p.8-11), que na obra *O que é Filosofia?* assinalam que a “filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”. Ora, se arte, filosofia, ciência, são profundamente criadoras, no sentido de fazerem existir “entidades espirituais, e já que os conceitos filosóficos são também *sensibilia*”, inventamos o artista-andarilho como uma categoria amazônica, ele que cintila como vaga-lume nos céus do contemporâneo, muito embora se expresse e crie a partir de espaços socioculturais não hegemônicos.

1.2 Reminiscências/luminescências

Nossos olhos sorriam quando apreciávamos o boi brincando no chão da nossa infância. Aqui a arte de ver se sobrepõe ao simples olhar porque envolve a alma sublimada por emoções intensas. A criança em Benjamin (2002) é um ser inventivo, produtor de cultura e história, que possui autonomia crivada de potencialidades, capaz de criar sua própria lógica de mundo, preterindo-se assim a ideia até então

²⁰ Nesta reflexão fazemos referência ao mito da cestaria dos Wayana-Apalai, habitantes da região do Alto Rio Negro.

²¹ No sentido oposto ao conceito de peripécia, presente na *Poética*, de Aristóteles (2015).

prevalente da criança como um adulto em miniatura. Pode-se fazer referência a Benjamin neste mergulho sobre a infância em virtude de sua percepção sobre o tema ter sido elaborada com base nas suas memórias, emoções e brinquedos. O pensador compreendia que as crianças, assim como os artistas, eram os únicos indivíduos capazes de gerar inspiração ante as adversidades da vida moderna. Vejamos:

Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente: tudo lhe acontece pensa ela, vai lhe de encontro, atropela-a. Seus sonhos de nômade são horas na floresta de sonhos. De lá ela arrasta a presa, para limpá-la, fixa-la, desenfeitiçá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta. Arrumar seria aniquilar [...] (BENJAMIN, 2002, p.39).

O boi brinquedo foi o mais expressivo ente da nossa floresta de sonhos a que se refere Benjamin. A meninada fonteboense desejava viver aquele assombro de simplicidade, fazer parte daquele caos inebriante, e ao longo do tempo foi conseguindo. Loureiro (2001, p.170), considera que na Amazônia “as pessoas ainda veem seus deuses, convivem com seus mitos [...] a vida social ainda permanece impregnada do espírito da infância, no sentido de encantar-se com a explicação poetizada e alegórica das coisas”. Talvez por isso nossos olhos vagabundos fitavam cada movimento da roda de brincantes num geometrismo vivo, mesmo que nossos pés ainda não acompanhassem o compasso dos tambores que cadenciavam de alguma forma também nosso coração de menino. O fluxo dessas emoções faz aflorar as sensibilidades de outrora, são nelas que estão as paisagens do nosso sonho, lá aninham-se os nossos êxtases.

Nossa meninice foi brincando de boi pelas ruas e quintais. O boi ente mágico das noites escuras de Fonte Boa se materializava numa estrutura de ripas de madeira preenchida com samambaia, nada de enfeites e nem muito brilho, tudo era improvisado. Essas lembranças de criança, às vezes turvas pelo tempo, ainda nos seguem e persistem: o tambor feito de lata de goiabada ou tinta, as fantasias de papelão velho, o Negro Chico, a roda de índios, o batuque, o boi brinquedo que bailava livre.

Na roda de boi de nossa infância cantava-se: *Xô, passarinho meu gavião totoriá, ô vaqueiro pega na vara tá na hora de matar. Atira, atira, atira Chico, deixa de amolação[...]*. Esta antiga cantiga de despedida, que recordamos aos pedaços,

anunciava o fim da festa naquela noite, o boi era morto, repartido em comunhão entre as pessoas ali presentes (era uma honra receber um pedaço do boi) e, após a encenação, ressuscitava, um misto de tristeza e euforia nos inebriava, o boi ia embora, mas breve ele voltava, ele sempre voltou!

Bachelard (2009, p.93), chama a atenção para o fato de que “quando na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro”. Ao resgatar do fundo da memória essas imagens da nossa infância feliz, o devaneio desenha cenas da meninada no terreiro correndo para lá e para cá em um frenesi gostoso misturado ao medo de sermos capturados pelos mascarados e servirmos de instrumento para ressuscitar o boi morto. Lembramo-nos da atmosfera de liberdade dessa infância que se revela doce, que toca nossa glória de viver, de estar em paz com os outros e com o mundo, de acordo com Bachelard (2009, p.97):

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneios que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois.

Essa emotividade que envolve-nos ao recordar dos primeiros encontros com a festa popular amazônica também nutre nossa narrativa neste estudo, é uma narrativa humana, por isso distante de um método rígido que não pode captar um imaginário que foi tocado suavemente. Neste momento acreditamos se fazer necessário contextualizar nossos passeios pela cultura amazônica. É um tipo de fruição estética conectada à cognição que demonstra as aproximações do tema de pesquisa, das pessoas que trabalham com arte nas manifestações festivas, e dos processos socioculturais nos quais, de muitas maneiras, também estamos enredados.

Compartilhamos com Loureiro (2001), da ideia de que a Amazônia pode ser vislumbrada a partir de um pensamento acariciante enquanto emblema do Novo Mundo, de onde evolva uma poética do imaginário proveniente da sensibilidade mítico/estética do homem amazônico. Solene anfiteatro marcado pela ancestralidade, a Amazônia é recheada por rios e selvas que dimanam o sentido do sublime e da exuberância cósmica. Essa poética amazônica transborda as suas riquezas biológicas e

minerais, constituindo-se em uma grande narrativa enigmática da humanidade cujo sentimento de comunhão ancestral entre homem e natureza é profundamente marcado pela poeticidade do viver, uma liberdade encantada que faz brotar o imaginário.

Tal imaginação do artista popular é o que tem nos fascinado, afinal é surpreendente como eles conseguem dar vida aos seus artefatos culturais, aos seus personagens mascarados, às suas brincadeiras que atraem tanta gente, muitas vezes sob enorme pressão de tempo e escassez de recursos. Instiga-nos ainda hoje como eles associam o seu fazer artístico com a sua própria condição humana, isto é, sua atividade criativa não só constrói obras/representações da cultura amazônica com uma visualidade cintilante, mas também ajuda-os a se constituírem a si próprios.

Surpreendentes também são as suas histórias de vida, as viagens por outras terras e festas, seja numa cidadezinha interiorana ou numa grande metrópole europeia, as lições que aprenderam sobre arte, as inspirações do cotidiano, a saudade de casa, e os problemas inerentes ao seu ofício, a embriaguez, o riso. Os artistas são ótimos contadores de histórias, eles conseguem construir narrativas que prendem a atenção de seu interlocutor, até mesmo os mais jovens possuem uma bagagem de experiências de suas andanças pela Amazônia e o mundo que vale a pena ouvir, como esta carregada de emoção, do artista E. Wizard:

Com tudo isso o meu sonho de ser artista foi passando e ficando para trás. O que aconteceu então que eu conheci um novo vizinho chamado Nélio, ele tinha uma deficiência, porém, desenhava demais, ele era muito bom no desenho visual, **apenas olhava a figura e gravava todos os seus traços**, eu admirava muito os desenhos dele. **Fazíamos nossos desenhos no chão** porque não tínhamos condições de comprar cadernos. Os melhores dias de **desenhar no quintal era nos dias de chuva**, pois chovia e **depois vinha o sol e secava aquela areia**, e ficava macia para desenhar, então apontávamos palitos de fósforos que eram os nossos lápis, eu e ele **desenhávamos o quintal todo e foi sempre assim [...]** (entrevista, 2018, grifo nosso).

Esta narrativa é uma experiência profunda da *poiesis amazônica* que não se resume ao tradicional conceito de criação. Vê-se aqui a memória do artista agindo como tabernáculo de sua aura artística. O que chamamos de *poiesis amazônica* aparece como beleza do espírito artístico que se funda na mística e no mistério, nos deuses e nos mitos, no vínculo telúrico entre homens, seres e natureza. Basta

lembrarmos que na Amazônia o quintal é possuidor de uma aura mágica: ele traz a essência da ocará indígena enquanto espaço das celebrações mais importantes; foi pelos quintais que os boizinhos de outrora brincaram e as pessoas se reuniam para festejá-los.

O simbolismo marcadamente lúdico do quintal amazônico integra, carinhosamente, a sensibilidade do ser artista em que a sua ação criadora, - aqui representada pelos desenhos no chão de areia -, esteve sempre ligada ao sonho, sonho de ser, sonho do Ser. Deixemos o filósofo falar: “A partir da essência poietizante da arte acontece que ela torna patente um lugar aberto, no meio do sendo, em cuja abertura tudo é diferente do habitual” (BACHELARD, 2009, p.183). Os desenhos na areia são passageiros porque a chuva ou o vento logo os apagarão, metáfora da própria condição desse artista que não se fixa em lugar algum, sua arte, assim como ele, também é efêmera, e faz parte de um jogo de construção e desconstrução que está na base das relações artísticas na festa amazônica.

Opondo-se à ideia de explicação tão fortemente arraigada pelo pensamento moderno, Ricoeur (1994), dá ênfase à narrativa que torna acessível as experiências humanas no tempo e, obviamente, abre outras bifurcações e sentidos. Este estatuto do narrar o vivido e o lembrado dos artistas celebra de modo nada linear as experiências de um sujeito dissonante. Tal posição teórica implica numa tribulação na lógica da pretensa linearidade histórica (determinista) que, na verdade, não existe ante as temporalidades das histórias de vida, aleatórias e incongruentes e, por isso mesmo, humanas! A narratividade, dialógica em sua constituição e possuidora de tramas que formam episódios de vida, nos permite ainda tecer junto nossas memórias em uma espécie de fenomenologia do sujeito/pesquisador. Fascínio que vicejou interesse profundo pelas manifestações festivas da Amazônia, acabamos elegendo-as como tema de estudo e de trabalho, sem nunca abandonar (em definitivo) o nosso fazer de artista nas manifestações culturais. Seria interessante agora desenhar a trilha criativa de um dos mais recentes momentos na composição da festa do boi fonteboense que participamos, articulando seus atos criativos que se abraçam na configuração imaginária e real do evento.

Era uma tarde morna na velha Ega²². Entre um acorde e outro do violão as conversas se dispersavam ao vento. Não conseguíamos compor, tantas frases já haviam sido abandonadas sem nenhum remorso, elas não davam conta de captar nosso interesse naquela tarde de fevereiro de 2014. A ideia era criar algo diferente de tudo o que já havíamos feito durante os nossos longos anos de parceria musical no interior da Amazônia, desde a meninice. Um A (Lá) mudaria tudo!

Quando meu parceiro de poesia²³ dedilhou a nota num pequeno acorde veio à nossa mente de imediato como uma correnteza de imagens e sensações, parecia que a natureza cantava dentro de nós e isso nos encantava. Pensamos, então, na voz suave, a natureza deve ter uma voz suave quando o homem deixa de atormentá-la! Isto na Amazônia tem sido esquecido, cada vez mais áreas gigantescas da floresta são devastadas. No dueto/diálogo entre ela e nós; num andamento diferente da toada tradicional, e assim abrolhou a primeira frase: *Sussurra em meus ouvidos teus segredos!* Era o mote para a composição que almejávamos, a canção que sustentaria a temática daquele ano do nosso boi-bumbá na festa fonteboense: *Fonte Boa de todas as cores*²⁴.

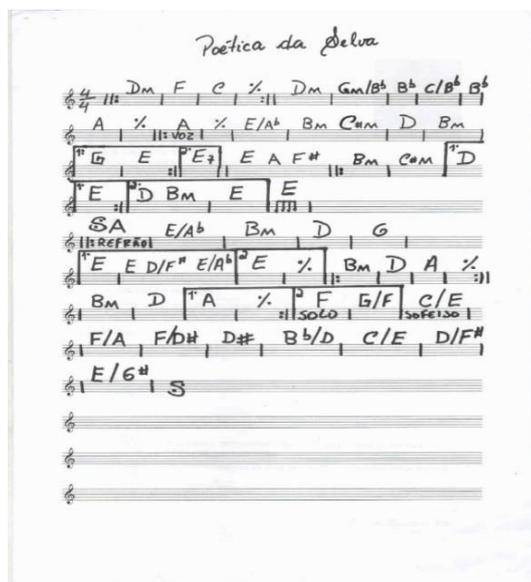


Figura 1 – Partitura da gravação da toada
Fonte: Arquivo do pesquisador, 2014.

²² Nomenclatura lusitanizada atribuída à vila que deu origem à atual cidade de Tefé, onde moro e trabalho atualmente.

²³ Severino Jr. é professor da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), compositor e músico. Nossa parceria musical se estende desde a infância, juntos já criamos canções de sucesso em várias festas, e em 2013 gravamos um Cd com 15 das nossas mais conhecidas toadas na voz de grandes intérpretes da cena musical do Amazonas como David Assayag e Edilson Santana.

²⁴ Tema-enredo criado e desenvolvido por mim na Agremiação Folclórica Boi-Bumbá Corajoso de Fonte Boa, campeão do Festival de 2014.

A poética da selva (Yomarley/Severino Jr., Boi Corajoso, 2014)

*Sussurra em meus ouvidos teus segredos,
Desvela tua face de beleza,
Revela as cores das onças,
Pintadas no ermo da mata e na íris dos olhos do mundo.*

A imaginação entra em cena para compor um diálogo entre o “Eu lírico” e a própria natureza-fonte de onde emanam todas as cores, na nossa acepção de poetas. Em Bachelard (2013) compreendemos a imaginação como faculdade de deformar imagens que advêm da percepção, ela é, sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras. Note-se que o filósofo resiste em definir a imaginação cujo princípio complexo (e dinâmico) seria de natureza inconciliável com a ideia de definição, de permanência, pressupostos orientados pelo viés cartesiano-racionalista.

Ao invés de definir o pensador versa sobre compreender a imaginação criadora a partir do instante fecundo de sua manifestação fenomênica. O sussurro é gesto de carinho e afeição, como se quiséssemos conhecer os segredos da floresta, mas não sem o seu consentimento, a fim de transformá-los em manifestação folclórica. O verbo desvelar significa retirar o véu, mostrar-se, para que o mundo inteiro possa contemplar a Amazônia com seu rosto verdadeiramente sublime. A manifestação do fenômeno se dá no instante eterno entre velar e desvelar, é ali na dobra do tempo que se encontra o mistério, a arte, a poesia, a criatividade. O segundo desejo nesta estrofe é para que a Amazônia, ente encantado da canção, revele ao mundo as cores das onças pintadas, animal de uma beleza rara em vias de extinção que habita as suas matas, por isso ela aqui é símbolo que também pinta o interior da floresta com suas cores.

*Matiza o teu sorriso em festivais,
Caboclos que lapidam teus cristais,
Vestidos de branco e azul transcendem na arena o folclore,
Uma luz multicolor que me envolve.*

No diálogo simbólico há ainda outro pedido para que a natureza colorida se transfigure durante o tempo do festejo, ela agora será semioticamente transmutada pelos artistas do boi-bumbá, embebidos pela luz multicolor do folclore, como matéria-prima imaginal para as suas criações. Esses artistas, assim como a torcida em explosão, vestem-se com as duas cores predominantes da festa: o azul e o branco, símbolos identitários que representam um dos bois que brinca na festa. Simbologia de

caráter religioso que atravessa o tempo e permanece sendo ressignificada pela cultura popular brasileira.

*Foi Tupã que coloriu as florestas e os rios,
Os lagos da vida beijados no pôr-do-sol,
Maiana, Paranatinga, o urucum que o índio pinta,
Seu rosto guerreiro pra festa tribal.*

Na canção elegemos um criador, fazendo emergir uma perspectiva de sagrado como ente propulsor deste processo-criador: foi Tupã, divindade da mitologia indígena, que coloriu a natureza com o seu poder sobrenatural. Os lagos da vida aludem à condição lacustre privilegiada que Fonte Boa detém. São mais de 500 lagos preservados através de um programa de sustentabilidade que tem trazido melhores condições de vida para os pescadores e descanso para a natureza que agora tem tempo para procriar (RELATÓRIO IDS, 2017).

Ao mencionarmos os rios Maiana e Paranatinga “*rio branco* na língua-geral), o primeiro rico em produção pesqueira, e o segundo aludindo ao rio Solimões que banha a cidade e corta a floresta, tematizamos a água como elemento encantado da vida na Amazônia, é lícito pensar que nossa condição humana na Amazônia é muito ligada à água, aos rios, aos lagos e igapós. Bachelard (2008, p.20), reconhece na imaginação as características de mobilidade e fluidez, movimento metamorfoseante de criação e mudança que não se prende à categorizações, em suas palavras: “a água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação na sua tarefa de desobjetivação, na sua tarefa de assimilação”.

O imaginário das águas é constante nessas poesias, o próprio nome da cidade Fonte Boa deve-se aos ricos mananciais de águas límpidas e cristalinas que lá existiam, segundo os viajantes-narradores e a tradição oral. Nesta viagem imaginária pelas cores da natureza e da cultura, a canção faz referência ainda aos povos indígenas que habitam o território fonteboense (Ticuna, Kanamari, Kambeba e outros), e que usam o urucum nas suas pinturas corporais cravejadas de significados.

*Fonte Boa de todas as cores,
Vem pintar minha existência,
Minha casa nos beirais de onde vejo os passarais,
Tingindo o verde sem fim.*

A nossa sensibilidade convergiu para um espaço multicolorido que se encontra no coração da Amazônia: Fonte Boa, ela que marca com os seus diferentes tons a alma e a vida de seus filhos, inclusive dos próprios autores da canção, que uma vez mais desejamos que ela torne feliz a nossa existência através das cores. Recordamos dos sujeitos moradores da beira dos grandes rios como o Solimões que abraça a pequena cidade e que num passado recente a destruiu com a sua fúria, transformando-a na *cidade que o barranco levou*.

De suas casas simples situadas nos beiradões, os caboclos contemplam a imensidão da diversidade de vida, ele se deixa cativar como num momento em que os pássaros parecem matizar com as cores de sua plumagem a imensa cortina verde-viva da floresta. O ar, a imensidão do céu azul tingido pelas cores das aves, também é morada da música, ele absorve os sons emanados pelos entes e bichos ao tempo em que faz ecoar longe a percussão cadenciada do boi-bumbá, herança longínqua dos batuques afro-brasileiros.

*Então, viva! A Amazônia das cores,
Viva a natureza das flores,
Viva! Fonte Boa meu quintal e meu jardim.
Linda aurora, fauna e flora pra mim!*

Aqui nos ocorreu fazer uma exaltação à Amazônia, chão-cenário inspirador de tantas de nossas canções, onde as cores ultrapassam a natureza hiperbólica, aludindo às culturas humanas marcadamente mestiças que a habitam. Já emocionados, versamos sobre as flores enquanto metáfora da própria condição colorida do homem amazônico, marcada pelas intempéries e néctares.

Neste instante idílico, Maffesoli (2003) chamaria de instante eterno, ficamos envolvidos completamente em nosso próprio ato de criar, quisemos não somente desenhar o arlequim amazônico, como tornarmo-nos também um deles, este é o motivo da alusão feita ao quintal como imagem/metáfora da proximidade com a casa, o ninho, nossa infância feliz entre a meninada que brincava livre com o boizinho feito de maniva, ripas e samambaia. Para nós é singular a cena do nascer do sol quando carinhosamente se deita sobre as águas barrentas do rio Solimões, eis outro momento captado pela canção que veio à marcar nosso tempo de infância em Fonte Boa.

O exercício que empreendemos conecta-se ao conceito de conversão semiótica propugnado por Loureiro (2007). A canção enquanto artefato poético acompanhou o percurso dos sujeitos no espaço cultural de sua existência. São os sujeitos criadores os verdadeiros agentes culturais da mudança, da criação. O autor define esta conversão semiótica como “movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, pelo qual as funções se reordenam e se exprimem nessa nova situação cultural, sob a regência de outra dominante” (LOUREIRO, 2007, p.35).

Na cultura amazônica existem muitos exemplos de conversão semiótica. Processos de deslocamento de uma determinada obra artística por diferentes espaços culminam por gerar novas conversões semióticas. É como se os compositores artistas convertessem imagens em outra linguagem sígnica, a criação artística de fato promove tal conversão, já que o imaginário penetra o real como um verdadeiro gesto de transgressão, remodelando-o em distintos sentidos, no caso a poética “enquanto estrutura de palavras configurada em poema. Como uma fonte ou uma fogueira, sua função é fluir e arder uma substância impalpável que se diz arte poética” (LOUREIRO, 2007, p.52).

Então neste processo borbulhante de criação a canção serviu de inspiração para o artista plástico “jogar” com elementos da cultura amazônica, isto é, poética e estética se encontraram suavemente na confluência do fazer artístico. A música se estabeleceu enquanto fio condutor do processo artístico, ela transformou-se numa espécie de lago criativo-semântico onde o *bricoleur* mergulhou e de lá emergiu com sua obra que, por sua vez, também fez parte de um todo e o todo esteve impregnado nela.

A obra artística fez parte da narrativa amazônica proposta desde o início do processo criativo, o artista não se eximiu durante o trajeto, já que ele também é parte integrante dessa narrativa, conforme escreveu Benjamin (2012, p.201), “o narrador retira da própria experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Neste movimento foi possível perceber o encadeamento do processo de criação da festa porque, de todo modo, deve sempre haver um elo entre os diferentes momentos de criação. Se as ações criadoras do artista são livres, essa liberdade deve sempre sobrevoar um campo significante dentro da cultura amazônica a partir da ideia-matriz

que a canção-tema *A poética da selva* propôs, mesmo assim são possibilidades criativas quase infindáveis.

Ele, o artista, escolheu alguns dentre esses vários caminhos (artísticos) que se bifurcam, caso do artista-andarilho jurutiense E.Wizard, que realizou os trabalhos de criação e produção de módulos alegóricos para um dos bois-bumbás de Fonte Boa, em 2014. Recorremos a Cavalcanti (2011, p.233), e sua definição de alegoria na cultura popular:

[...] um termo nativo que designa uma categoria de objetos da cultura popular contemporânea cujo destino é o consumo ritual. As alegorias são feitas para serem vividas, apreciadas e consumidas no mesmo ato de sua apresentação festiva; existem para a fruição daquilo que fazem acontecer de modo eficaz. São enormes objetos que operam como verdadeiras entidades em seus contextos rituais, deslocando os sentidos e os limites do humano em direções inesperadas. São, em especial, uma festa dos olhos; solicitam o olhar, um olhar sinestésico e integrado à corporalidade [...] No contexto festivo da vida é tão efêmera quanto marcante das alegorias, o canto e a dança acompanham o olhar.

O artista atua em diversas festas amazônicas e até mesmo fora da região, em manifestações carnavalescas em São Paulo, Espírito Santo e Santa Catarina. Sua equipe em Fonte Boa era formada por um soldador e vários outros ajudantes, especialmente para a execução da tarefa de ornamentação. Ele recebeu a sinopse do tema e a música para “viajar” em cima de suas narrativas. Seu contrato previa a confecção das alegorias do portal, lendas e rituais; claro que ele acabou transcendendo essas tarefas, principalmente quando examinamos sensivelmente uma de suas obras para a festa: a lenda de Pirarucu²⁵.

²⁵ “Pirarucu era um índio que pertencia à etnia dos Uaiás que habitava as planícies centrais da Amazônia. Ele era um bravo guerreiro, mas tinha um coração perverso, mesmo sendo filho de *Pindarô*, um homem de bom coração e também chefe da tribo. *Pirarucu* era cheio de vaidades, egoísmo e excessivamente orgulhoso de seu poder. Um dia, enquanto seu pai fazia uma visita amigável a etnias vizinhas, *Pirarucu* se aproveitou da ocasião para tomar como refém índios da aldeia e executá-los sem nenhuma motivo. Pirarucu também adorava criticar os deuses. *Tupã*, o deus dos deuses, observou *Pirarucu* por um longo tempo, até que cansado daquele comportamento decidiu punir *Pirarucu*. *Tupã* chamou *Polo* e ordenou que ele espalhasse seu mais poderoso relâmpago na área inteira. Ele também chamou *Iururaruacú*, a deusa das torrentes, e ordenou que ela provocasse as mais fortes torrentes de chuva sobre *Pirarucú*, que estava pescando com outros índios as margens do rio Tocantins, não muito longe da aldeia. O fogo de *Tupã* foi visto por toda a floresta. Quando *Pirarucu* percebeu as ondas furiosas do rio e ouviu a voz enraivecida de *Tupã*, ele somente as ignorou com uma risada e palavras de desprezo. Então *Tupã* enviou *Xandoré*, o demônio que odeia os homens, para atirar relâmpagos e trovões sobre *Pirarucu*, enchendo o ar de luz. *Pirarucu* tentou escapar, mas enquanto ele corria por entre os galhos das árvores, um relâmpago fulminante enviado por *Xandoré*, acertou o coração do

O processo de criação do artista parte de um diálogo com os autores da música numa espécie de investigação figurativa com o intuito de se apropriar de elementos para transmutar o ouvido e sentido em matéria (em diversos momentos ele ouvirá a canção e lerá o texto), dar forma à abstração das imagens musicais. Na artesanaria do artista que envolve a produção escultórica e pictórica o universo semântico da toada deve ser apreendido. Sua composição deve ser capaz de instaurar a alegoria de modo convincente.

A etapa seguinte consistiu na elaboração do esboço em desenho, onde ele converteu a imagem mental para o papel na forma de desenhos muito bem elaborados. Depois vieram as maquetes em miniatura confeccionadas de isopor, onde visualizamos a obra de arte de maneira tridimensional. Os soldadores prepararam as bases da alegoria enquanto o artista iniciava a escultura de isopor que representava o protagonista da narrativa, mãos em forma de peixe, também compuseram a peça que logo ganhou corpo por meio de uma tecedura de ferragens e cabos, o artista demonstrou toda a sua criatividade ao moldar essas ferragens sob a forma de membros humanos. Já montada a forma humanoide foi posta em cima da base, momento em que seus movimentos articulados foram testados pela equipe do artista ainda no interior do barracão. Pintura e ornamentação complementaram o cenário, ele está pronto para compor sua função de existir.

Ao observarmos a imagem da alegoria não temos a noção do trabalho para confeccioná-la, mesmo cansado o artista não deixa de contemplar a sua obra com paixão, celebrando-a com entusiasmo. Vejamos o que ele diz o artista-andarilho que a concebeu:

Desenvolver a minha arte me dá prazer, é algo inexplicável eu amo. Nada nem ninguém nunca poderá entender essa paixão, eu cresci assim, respiro minha arte, já tentei parar, porém, a arte é minha vida e sem ela não sou nada. Então, a paixão pelo o que faço se sobressai acima de qualquer dificuldade que possamos encontrar nesse meio artístico (E. Wizard, 39 anos, entrevista, 2018).

guerreiro que mesmo assim ainda se recusou a pedir perdão. Todos aqueles que se encontravam com *Pirarucu* correram para a selva terrivelmente assustados, enquanto o corpo de *Pirarucu*, ainda vivo, foi levado para as profundezas do rio Solimões e transformado em um gigante e escuro peixe. *Pirarucu* desapareceu nas águas e nunca mais retornou, mas por um longo tempo foi o terror da região” (SINOPSE DO TEMA FONTE BOA DE TODAS AS CORES, BOI-BUMBÁ CORAJOSO, 2014, p.32).

Prazer, alegria e paixão são temas comuns nas falas dos artistas amazônicos. E. Wizard substitui a ideia de trabalho como algo penoso pela ideia de arte, sua obra é algo leve que lhe dá prazer, noção que outrora era chamada pelos gregos de *poiesis*, aqui a vemos como *poiesis amazônica*. A arte adviente dessa *poiesis* revela a “realidade espiritual de um povo onde se inscreve a história que funda o ser-com-o-outro: seus deuses e heróis, vitória e derrota, benção e maldição, vida e morte, o Todo e o Nada” (TRIBUSY, 2009, p.26). Diante disso, podemos inferir que a ação humana como obra poética não exclui o esforço físico na construção da obra, o que ocorre é que o artista considera o resultado desse esforço, a obra como resultante da atividade realizada por ele, fazendo desaparecer as antigas dicotomias entre trabalho, criação e ócio.



Figura 2 - Alegoria A lenda de Pirarucu, Corajoso 2014²⁶
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador.

A obra alegórica nos marca como uma espécie de alegria nos olhos. Olhar integrado com o corpo e a dança que formam o contexto da festa, movimentos articulados a partir de estruturas movidas à roldanas, cabos de aço, fios, movimentos humanos se articulam com força, como se fossem tendões, a dinâmica desses cenários vivos. A alegoria fez parte da temática e a temática integra o constructo alegórico, e o

²⁶ As fotografias aqui ultrapassam a condição de ilustração ou suporte do texto, as pensamos como textos-imagens. Portanto, elas dividirão com o texto escrito o mesmo grau de importância e evidência, conectando, na medida do possível, sensibilidade e imaginação, por tratar-se de um dado com uma quase aura, no sentido benjaminiano (2012).

artista dominou seus movimentos desde a concepção até sua execução final, ficando dentro do módulo central comandando seus movimentos. Os módulos coloridos foram articulados em cena aberta quando de sua apresentação, todo o seu processo criativo esteve vinculado à canção que iniciamos este item da tese, eles se entrelaçam mutuamente.

Sob a noite estrelada a encenação ocorreu com animação, jovens atores e atrizes realizaram uma performance que narrou a gênese do pirarucu da Amazônia sob o prisma da arte, o som da toada, as luzes coloridas e os movimentos da estrutura alegórica penetraram nos olhos do espectador contando a história com todos os seus sentidos, a fruição nos convenceu do fato cultural, ali a arte nos convenceu de sua verdade. Experiência da verdade na arte que Gadamer (2013, p.30) entende como experiência de verdade hermenêutica na medida em que ultrapassa os limites e controles da verdade científica. O encontro com a obra de arte é uma forma de conhecimento *sui generis*, um tipo de conhecimento e autoconhecimento que não é inferior ao conhecimento científico. Embora sendo um mundo fechado em si, o jogo²⁷ da experiência artística sobrepuja quem joga, ou seja, o jogador é atraído para a esfera do jogo preenchendo-o com seu espírito, e os jogadores desaparecem neste universo, o que importa é o jogar do jogo (IBIDEM, 2013).

O espetáculo folclórico foi analisado a partir de dois de seus momentos processuais de criação artística. A escolha desses momentos (poético e alegórico) não foi aleatória, pois eles se enovelam durante todo o percurso de criação, enredam um sistema artístico aberto, eles são, portanto, partes do todo ao mesmo tempo em que o todo está neles, da mesma maneira em que a célula humana é parte componente do organismo, ela também contém a totalidade da informação genética do organismo. Morin (2008, p.106-107), discute os três operadores cognitivos do pensamento complexo, a saber: o dialógico, o recursivo e o hologramático, afinal não “apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte”.

Os exemplos da célula e do ato artístico longe de serem indissociáveis, são, na verdade, complementares, pois o princípio hologramático encontra-se tanto no mundo biológico quanto no mundo sociocultural, portanto a ideia hologramática está vinculada à ideia discursiva que também está à ideia dialógica. Trata-se do germinar da sensibilidade que faz fluir as experiências ali narradas, ali sentidas. Buscamos fazer

²⁷ No quarto platô a noção de jogo da arte será devidamente adensada.

emergir da narrativa linguagens diversas que permitissem outras possibilidades de interpretá-la ou mesmo oferecer possibilidade de captação de um instante fugidio deste nosso percurso polissêmico de criação na festa amazônica.

Devemos reconhecer que o exercício dialógico aqui empreendido aproximou-nos ainda mais de Bachelard: luz e sombra, diurno e noturno para ele não são fases antagônicas de um ser puramente transcendental, são na verdade faces complementares do mesmo rosto humano, inclusive o nosso, ou o do leitor, ou ainda o daqueles sujeitos epistêmicos (artistas) que matizam este estudo. Eles possuem uma força demiúrgica e polissêmica advinda de sua imaginação criadora que não é instância aprisionada à razão cartesiana.

É importante sublinhar que, embora nossas preocupações acadêmicas tenham se iniciado a partir das sensibilidades de quem participa do fenômeno que estuda, elas avançaram para vislumbrar outras dimensões socioculturais, uma tentativa ainda preliminar de pensar criticamente foi a nossa dissertação de mestrado²⁸, primeiro passo na tentativa de compreensão desse processo sociocultural, outras questões vieram a vicejar com o passar do tempo.

A complexidade já percebíamos de maneira tímida nos processos que participava ou estudava, contudo, não conseguíamos captá-la no decurso da investigação ou nos nossos escritos. Sentíamos-nos atraídos por alguns debates que elucidavam o alvorecer de uma nova aliança no contemporâneo e que, por conseguinte, permitiam e até postulavam o diálogo sensível entre pesquisador e interlocutores no campo de pesquisa, abrindo possibilidade de novas pontes epistêmicas entre razão e emoção, ciência e arte, como bem ensina Prigogine (2001, p.16), ao tratar da criatividade humana como emergência da criatividade geral (da natureza, da vida).

Este contato inicial com o pensamento complexo contemporâneo nos fez perceber que vivemos num período de transição marcado por uma profunda crise nos alicerces do edifício científico cartesiano totalitário, trata-se de um tempo de rupturas caracterizado pela ambiguidade e incerteza, daí a necessidade de regressarmos às coisas simples, à formulação de questões elementares, mas essenciais, atentando para os princípios morais, virtuosos e éticos do trabalho científico.

²⁸ “*A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas sócias e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)*”, defendida em setembro de 2010, junto ao PPGSCA-UFAM, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga. Foi publicada como livro pela editora Livro Rápido de Recife/PE, em agosto de 2017.

A ciência moderna se tornou uma espécie de empreendimento ameaçador por causa de suas ilusórias certezas, ou seja, o pensamento cartesiano formulou quase dogmas que negaram a complexidade da natureza e seu devir em nome de um mundo eterno e cognoscível regido por um conjunto de leis simples e imutáveis. Retomando algumas ideias da obra *Um discurso sobre as Ciências* acerca da crise na ciência moderna e a transição paradigmática que está em curso, Santos (2006, p.141) argumenta que a reflexão epistêmica oriunda da física pós-clássica aponta para a superação das dicotomias e dualismos (natureza/cultura; natural/artificial; mente/matéria; observador/observado) que caracterizam o pensamento científico moderno. Enfim, caminha-se para a indiferenciação entre as ciências sociais e as ciências naturais, uma vez que o pensamento complexo proveniente dessas últimas tem se nutrido de conceitos advindos das ciências sociais para explicar fenômenos físicos, ou seja, “Em vez do simples, o complexo; em vez do tempo linear, os tempos não lineares; em vez da ordem, a desordem”.

De forma alguma a crise da ciência moderna constitui um “pântano cinzento de ceticismo ou de irracionalismo”, é, em síntese, o desgaste e a dor de uma despedida de conceitos, modelos epistêmicos e metodológicos clássicos não mais convincentes diante da complexidade do mundo e das coisas, estranho seria se não ouvíssemos seu alarde depois de tanto tempo de hegemonia (SANTOS, 1995, p.35). Não se trata, portanto, de erodir a Teoria Crítica, mas sim de modificá-la, ou melhor, de reinventá-la, fertilizando a ciência ao passo que ressignifica seus pressupostos, eis a apresentação de uma nova maneira de ver e interpretar um mundo cada vez mais complexo.

A ordem científica moderna hegemônica chega ao fim de seu ciclo porque “as condições epistêmicas das nossas perguntas estão inscritas no avesso dos conceitos que utilizamos para lhes dar resposta” (SANTOS, 1995, p.9). Destarte, não faz mais sentido, por exemplo, a famosa dicotomia entre Ciências Sociais e Ciências Naturais segregadora da racionalidade global cujo fundamento nega tudo que não se pauta nos seus princípios epistemológicos e metodológicos assentados principalmente no rigor matemático, na quantificação, na classificação e na redução da complexidade (determinismo mecanicista).

A busca pelo conhecimento causal aspirante à formulação de leis próprias da ciência cartesiana desde seu alvorecer (modelo mecanicista adotado pelas ciências

naturais e, mais tarde, também pelas ciências sociais), é uma das condições teóricas de sua crise atual. Em outros termos, o aprofundamento do conhecimento permitiu ver a fragilidade dos pilares em que se funda. Por isso hoje descobrimos que o “diálogo racional com a natureza não constitui mais o sobrevoos desencantado dum mundo lunar, mas a exploração sempre local e eletiva, duma natureza complexa” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p.5).

Cores, versos, sinfonias de silêncio e de dor, texturas, rastros, fórmulas matematicamente poetizadas, corpos que entoam melodias de doces acordes, constelações observadas com sensibilidade. Trabalhadores que são artistas e artistas que são trabalhadores. É a nova ciência reencantando o mundo ao tomar consciência de seus equívocos e limites, ao se desvelar reino das incertezas e flutuações, e nem por isso deixar de buscar com compromisso ético aquilo que lhe deve ser o coração e a alma sempre: *...a plena felicidade humana!*

1.3 Sobrevoos pela cidade-nômade

O sobrevoos é rizomático, ele escapa ao modelo arborescente de tessitura do conhecimento, é um esvoaçar em campo aberto como numa espécie de pensamento nômade cuja ligação se estabelece com o nosso território existencial. Entretanto, deve-se ressaltar, que este sobrevoos é temporário em virtude de logo buscarmos um lugar para aterrissarmos a fim de fincar nossos pés no chão, posto que o pensamento deve pousar no solo do mundo sensível como o é em nossa vida, atravessando o nosso corpo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Já que falamos do labirinto da pesquisa na Amazônia profunda, pode-se dizer, que caminharemos num dos meandros ramificados de sua complexidade para tentar entender suas relações e dinâmicas socioculturais que têm na cidade fonteboense seu *locus* seminal, pois é nela que os andarilhos se encontram para criar arte, portanto, aqui ela também será um elo.

Maffesoli (2014) considera que o lugar faz o vínculo. Com isto ele designa que no tempo contemporâneo cada vez mais revaloriza-se o território como espaço de sociabilidade. Falamos, portanto, à luz das conceituações maffesolianas, de um solo nutriente que alimenta o (re) encontro de pessoas na vigência de sua maior festa popular, promovendo experiências de vida e relações simbólicas.

O desenho cartográfico de Fonte Boa, cidade do interior do estado do Amazonas, é traçado sensivelmente tendo a descrição propugnada por Geertz (2003, p.3-21) como farol-guia, mas não único. Ela serve para “traçar curva do discurso social: fixa-lo numa forma inspecionável”, cabendo ao pesquisador, diante deste discurso, anotar e registrar algo que não deixa de existir após ter acontecido, tornando-se um relato na pesquisa de campo. Ao retomar ideias weberianas para a constituição de sua teoria cultural, o autor pensa a cultura como uma teia de significados tecida pelo próprio homem. Longe de ser mera anotação minuciosa, a descrição densa é uma prática de leitura (hermenêutica), uma interpretação cultural das ações que os sujeitos dão às suas próprias existências sociais, nesta perspectiva a antropologia torna-se uma ciência interpretativa.

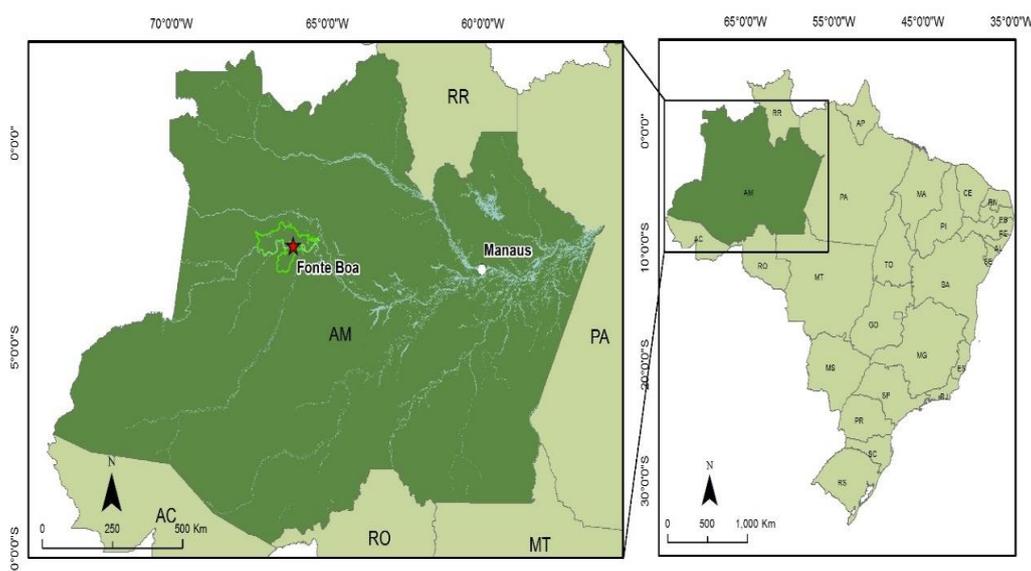


Figura 3 – Fonte Boa no coração da Amazônia
Fonte: Mapa elaborado pelo IDSJ a pedido do pesquisador.

Então começamos a cartografar Fonte Boa a partir de sua condição nômade que habita no imaginário social (e na memória) do povo local. O lugar bem que poderia constar na lista das *Cidades invisíveis*, de Calvino (1999, p. 7), ao lado de Zaíra, cidade que “se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata”. A itinerância mítica e histórica, bem como a sua relação ambivalente com a natureza, sobretudo, com as águas, faz Fonte Boa contar (e viver) o seu passado como se este estivesse vivo nas “linhas de sua mão, escrito nos ângulos das ruas [...]”. Eis porque é muito difícil defini-la, localizá-la, melhor desfiarmos algumas de suas linhas.

Sabe-se que as águas formam um dos emblemas sicionaturais da região: rios, paranás, lagos e igarapés sempre exerceram papel importante na vida dos povos amazônidas, conforme pensa Mello (2009) que, liricamente, chama a Amazônia de *Pátria das águas*. É uma espécie de jogo dialógico de ordem, desordem, auto-organização que rege o cotidiano das pequenas urbanidades ribeirinhas, o ciclo natural de cheias e vazantes é vetor importante de regulação da vida na região.

Em outros termos, nas vivências das populações amazônicas constata-se que praticamente tudo o que sai ou chega nas cidades e comunidades se dá pelo porto, pelos barcos, pelas balsas, pelos rios, uma dinâmica que marca profundamente o jeito de ser e viver. Todavia, diferente de Tocantins (2000), não pensamos que o “rio comanda a vida” na Amazônia, diríamos que ele inspira (medo ou alegria, saudade e esperança), é nossa estrada ancestral²⁹.

Nesta temporalidade amazônica regida pelas águas, Fonte Boa, incrustada no coração da Amazônia profunda situa-se a três dias (dependendo da potência da embarcação) subindo o rio Solimões para quem parte da capital Manaus (665 Km em linha reta, e 1011 Km via fluvial). São muitos barcos-recreios que realizam este percurso com destino à Tabatinga, na tríplice fronteira, no entanto, apenas dois desses têm o porto fonteboense como destino final³⁰. Se o viajante preferir fazer esta rota nas lanchas rápidas denominadas *ajatos*³¹, então a viagem tende a durar 18 horas. Estes meios de transporte que cortam a malha fluvial da Amazônia são elementos cruciais para a dinâmica das festas e festivais realizados nas cidades do interior, cujos materiais e mão de obra profissional dependem quase que exclusivamente do rio para chegar ao destino.

Mas o rio não se resume a ser mero marcador da passagem do tempo amazônico, ele também é deflagrador geográfico de novas paisagens ao criar ilhas-andarilhas, solapar barrancas, desenhar novas rotas em seu trajeto poderoso, numa visão telúrica diríamos que o rio engole as barreiras que o oprimem, devorando-as com ferocidade. Foi assim que o rio, ou melhor, a fúria do rio Solimões fez Fonte Boa

²⁹ Veio à mente neste momento a toada *Solimões: estrada ancestral*, que compus em 2013, em parceria com Severino Jr. Sua poesia diz que “*Lendária é a nascente de onde brotam tuas águas divinas, catedral ameríndia [...] Nossa estrada ancestral matizando lindas flores, as cores, sabores e tantos amores [...] Teu cheiro de mato perfuma o vento, rema canoeiro piracema é teu sustento [...] Banha selvas e aldeias, afluentes são tuas veias, labirinto fertiliza minha roça, o meu sonhar [...]*”

³⁰ São os recreios Vitória da Conquista e José Lemos III.

³¹ Fonte Boa é porto intermediário, portanto parada obrigatória para os *ajatos* Deus de Aliança, Glória de Deus, Madame Crys, Crystal e Soberanna.

mudar muitas vezes, parece que viajar não é só uma característica humana, algumas cidades amazônicas também viajam.

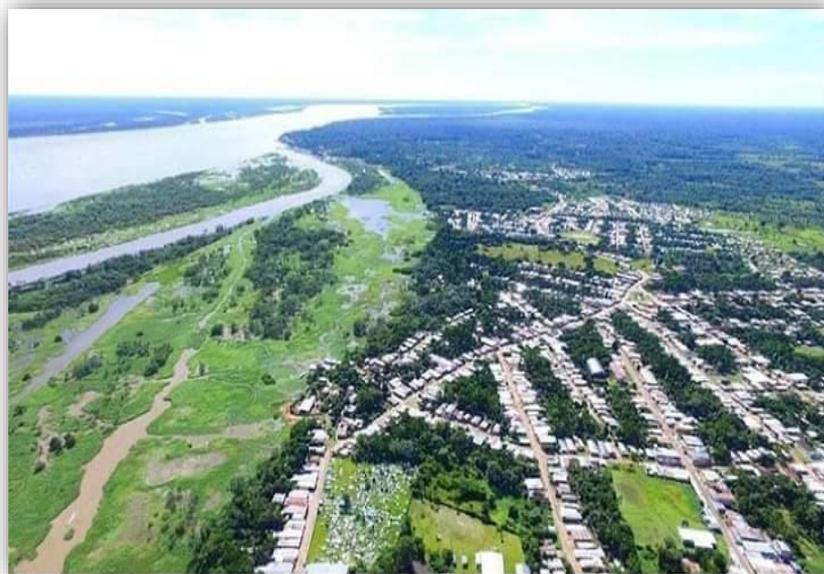


Figura 4 – Imagem da cidade abraçada pelas águas
Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Fonte Boa, 2018.

Os antigos moradores de Fonte Boa tiveram que procurar novos territórios para habitar em diversos momentos de sua história. A cidade-nômade foi em busca de solos mais seguros, fugiu de alagações e das quedas de barrancos, dos antigos sítios que a cidade ocupou restam poucos vestígios cerâmicos, sua geografia relaciona-se diretamente com a sua sociologia em decorrência desse desbarrancamento das margens argilosas.

O lugar sofre historicamente com o fenômeno das terras caídas, solapamento das margens de suas barrancas (várzeas) que já levou, em diferentes momentos, partes da cidade velha e suas construções, formando uma ilha em frente da cidade. Paradoxalmente é justamente esta ilha que tem evitado até agora que a erosão se intensifique ainda mais, e as águas barrentas sejam a sepultura definitiva da cidade.

A literatura de viagem demonstra que o antigo lugar também teve de mudar, pelo menos cinco vezes em virtude dos constantes alagamentos das várzeas, até chegar finalmente ao atual território. Marcoy (2001, p.87), em viagem pelo rio Amazonas, entre os anos de 1846 e 1847, anotou que a “vila de Fonte Boa, que deve o

nome às águas límpidas da vizinhança e que rivaliza com a itinerante Maturá pelas frequentes mudanças de localização”.

Este viajante afirma que Fonte Boa teria sido deslocada por cerca de cinco sítios diferentes, sendo que na época, somente dois eram reconhecidos, dentre eles o sítio da quarta migração denominado *Taraçuateua* (outros autores chamam de *Taracoatíua*, *Tracoatiua*), cheio de buracos e cacos de urnas de barro onde outrora os índios enterravam seus mortos. Para o cronista a formação da população fonteboense se deveu aos Umáuas (Omágua) convertidos que seriam “os principais habitantes de Fonte Boa”, porém logo foram exterminados por uma epidemia dando lugar a índios de diferentes etnias trazidos de igarapés e rios próximos.

O referido viajante explica que Fonte Boa fica a poucos metros acima do nível do rio e que uma espécie de ilha obriga os barcos a dobrar para alcançar o lugar, separa as águas brancas do Solimões das águas pretas do *Cajaráí*, segundo ele, foi dessas águas límpidas e cristalinas que Fonte Boa tomou o nome. A tradição oral, assim como os escritos sobre a história local, dão conta dessa narrativa de origem do lugar a partir da limpidez de seus igarapés, lagos e rios, onde seria possível, inclusive, consumir a água (LISBOA, 1998; LINS, 2004).

Somos levados a deduzir que o antigo aldeamento *Taracuatíua*, ou mesmo um lugar próximo a ele, que já era famoso por seus mananciais de águas cristalinas, passou a ser conhecido oficialmente pelo mesmo nome de alguns lugares de Portugal, tais como Fonte Boa dos Nabos, Fonte Boa do Meio, Fonte Boa de Algarves, conforme determinava a Lei do Diretório. Em suma, as águas reais e do imaginário acabaram forjando a nomenclatura do lugar.

Travejada por este universo em que o rio é vivo e voraz, fertilizando roçados, carregando jardins flutuantes e impactando a visão daqueles que o singram, como os cronistas acima citados, a condição de vida do fonteboense é abraçada por esta nuança fluvial em que a ação geológica metamorfoseante tornou seu lugar de morada numa cidade-nômade por causa da força destruidora do rio. As águas barrentas do Solimões que banham Fonte Boa são águas míticas que conduzem riquezas, tristezas e esperanças, carregando-as para diversos destinos através das embarcações que singram devagar seus braços fluviais. Porro (1995, p.113) afirma que Solimões significa “para alguns autores *rio dos venenos*, nada mais é que uma curiosa convergência linguística. *Solimão*, do latim *Sublimatum*, era o nome popular do

sublimato corrosivo (bicloreto de mercúrio) ou qualquer poção venenosa ou letífera...”, associada pelos autores do século XVIII ao veneno das pontas das flechas de algumas etnias do Amazonas.

A imagem abaixo retrata a antiga igreja matriz que já não existe mais, as pessoas bem arrumadas para algum arraial caminham sobre um chão que breve tornar-se-ia memória, elas pareciam bem felizes, as crianças estavam ali brincando. Fragmentos de uma cidade lembrada que possui memórias ativadas por elementos remanescentes apenas na mente das pessoas, repousam na memória social da população as imagens da chamada cidade velha, despedaçada pela queda dos barrancos ao longo da década de 1980, uma vez mais foi necessário mudar para continuar existindo no mundo real, pois no imaginário ela, talvez, nunca tenha perecido.



Figura 5 – Igreja matriz que o barranco levou
Fonte: Site da P.M. de Fonte Boa, 2018.

Se na Amazônia a terra caída é um fenômeno comum causado pela dinâmica fluvial do fluxo das águas que escava a base dos barrancos localizados nas margens côncavas, ocasionando a ruptura e queda das terras, levando-as para outros lugares através da correnteza, em Fonte Boa ela habita o imaginário social, como escreveu o escritor local Lisboa (1998, p.129): “cada geração que viveu neste torrão amazônico presenciou e temeu a terra caída que, rapidamente como um sonho, destruiu em tão pouco tempo, o que se levou séculos para construir”. Uma narrativa

popular³² sobre a transição da Freguesia para Vila de Fonte Boa, foi registrada pelo escritor local Lima (2013, p.14-16), num texto com o sugestivo nome de *A santa que teimava: lenda, mito ou realidade?* Vejamos:

Dois índios da aldeia *Taracuatúa*, bem antes da criação da Freguesia, saíram para caçar nos arredores da aldeia. De repente avistaram um mutum nos ramos de uma árvore. E começou a perseguição. Como num toque de mágica não era uma ave que eles haviam visto, mas sim uma imagem de santa entre ramos e cipós, decorada com sementes de carrapicho (planta rasteira cujas sementes ficam grudada nos pelos de pessoas e animais). Aquela imagem falou para os dois homens que queria que construíssem, na aldeia, uma capela para que ela pudesse cuidar melhor de seus filhinhos. E que fosse chamada de Nossa Senhora de Guadalupe. Aqueles homens que nunca haviam visto coisa igual ficaram maravilhados e assim que chegaram à aldeia contaram o acontecido para os outros índios e logo trataram de realizar o pedido daquela imagem. Em poucos dias a capela estava pronta. Misteriosamente a mesma imagem vista pelos dois índios na mata amanheceu no altar da capela. Para os índios e o missionário aquele fato foi um milagre. Todo o povo da aldeia e dos arredores visitava diariamente a Santíssima Mãe de Deus. Nessas visitas faziam suas orações e seus pedidos e eram atendidos e confortados pela Virgem Santíssima. Muito tempo depois, quando já havia se formado a vila de Fonte Boa, atual cidade, dizem que os padres construíram uma igreja, e que após a sua construção foram lá na Freguesia buscar a imagem para colocá-la no altar da nova igreja da vila. Dizem que a imagem anoitecia, mas não amanhecia naquela igreja, e nos mesmo dia corria a notícia que a Santa havia amanhecido na capelinha da Freguesia e que seu manto estava todo coberto de sementes de carrapicho. Dando a entender que a santa vinha caminhando em meio à floresta. Assim aconteceu por três vezes em meses alternados: traziam a imagem para Fonte Boa, mas ela voltava para a Freguesia, porque era lá que ela queria cuidar de seus filhos. Por fim, quarta tentativa, o padres construíram um caixote e foram até a Freguesia, Pegaram a imagem, encaixotaram-na e enviaram para Roma. E a Santa não mais retornou para o seu lugar de origem. Desde esse dia, a Freguesia foi caindo em decadência, o povo foi se mudando para a vila e chegou ao ponto de ser quase abandonada. Dizem, também, que por maldição o lugar da Freguesia foi destruído pela erosão da queda do barranco, em consequência do arrombamento e a formação do Paraná do *Cajaraí*, cuja fúria das águas destruiu tudo que encontrava pela frente. Nem mesmo a cidade de Fonte Boa foi poupada.

³² Outra versão do mesmo conto foi colhida “há muitos anos no próprio município de Fonte Boa”, e consta no livro *Fonte Boa: terra de bons frutos*, de Eylan Lins (2004).

Há evidente relação com a narrativa da aparição da Virgem Maria na Serra de Guadalupe, no México, como se tivesse ocorrido um transplante para o contexto amazônico, talvez disseminado por religiosos com o intuito de convencer as pessoas a mudar de localidade. Parece que este conto acalma o coração e irmana os fonteboenses em torno do destino trágico de sua morada, como pondera Maffesoli (1988, p.180), “a vida, os imaginários que ela suscita, devem ser tomados por aquilo que são, ficando claro que sua eficácia é real, e que esta é a única coisa que nos importa a partir do momento em que desejamos levá-la a sério”. A não permanência da imagem na Freguesia, entendida naquele contexto como vontade divina, teria desencadeado o fenômeno de destruição da cidade pela queda dos barrancos; o alvorecer da tradição da romaria das águas, na data de 12 de dezembro, em homenagem à padroeira, quando os fiéis católicos se dirigem à antiga Freguesia do *Cajaraí* para trazer pelo caminho das águas a imagem até a igreja matriz.

Toda narrativa mítica traz uma verdade imbricada em sua linguagem telúrica, transportando uma energia da força da terra (*tellus*), assim como é expressão de como o ser humano percebe sua existência em seus espaços, seja uma paisagem urbana ou rural, ou ainda temas sociais importantes nem sempre muito evidentes, pelo recontar e ressignificar da narrativa com o passar do tempo. Trata-se, enfim, de uma expressão do homem e sua relação com a sociedade. Deste modo, pode-se dizer que os fiéis fonteboenses continuam a fazer a romaria como uma forma de ritual para reestabelecer o vínculo que foi rompido com a divindade. É um ato sacrificial que estabelece uma comunicação entre o mundo sagrado e o mundo profano, por intermédio de uma vítima, como pensam Mauss e Hubert (2013).

Quando o sol vai se deitar sobre o rio não é raro observamos pessoas sentadas nos bancos na beira do barranco, elas contemplam as ruas e construções que se estendiam por onde agora é o rio, o barranco levou a parte mais bonita da cidade³³, que agora vive apenas no imaginário. Esta razão sensível de uma vida afetual compartilhada é assim descrita por Maffesoli (1988, p.170):

É nesse inconsciente coletivo, cujo descrédito ainda é de bom tom proclamar, que constitui a ossatura do senso comum. Ele

³³ No transcorrer dos anos 60, 70 e 80, a queda dos barrancos destruiu praticamente metade da antiga cidade: a delegacia, a prefeitura, o cartório, praças, as ruas Sete de Setembro, Presidente Vargas, Eurico Gaspar Dutra e Marechal Rondon, muitas casas e, como falamos, a igreja matriz sucumbiram à força da natureza (Ver HOLANDA, 2010).

é como um tipo de substrato mítico, que transpira, de diversas maneiras, por diversos poros do corpo social. Ele constitui a experiência do vivente que se enraíza longe da memória da humanidade. Uma boa maneira de tomar consciência dele é referindo-se ao ressurgimento do mundo imaginal, à intrusão das imagens que não são, de modo algum, novas, mas remetem todas para arquétipos dos quais se está mais ou menos consciente.

A razão pode, e muitas vezes deve ser relativizada pelas vivências em virtude de o tecido social contemporâneo colocar em jogo aspectos lúdicos, afetuais e oníricos. São os laços comunitários que tecem a vida social, destacando aquilo que une as pessoas, seja o mítico ou o real, aquilo que conforta seus corações, o mistério que as irmana e “que faz com que essa comunidade seja causa e efeito de um sentimento de pertença que não tem grande coisa a ver com as diversas racionalizações pelas quais, na maioria das vezes, se explica a existência das diversas agregações sociais (MAFFESOLI, 1988, p.176).

Os fonteboenses formam o corpo social que habita a cidade-nômade, são eles que sonham, vivem, traçam objetivos, lutam, tecem suas relações e alçam sua imaginação à condição de elemento explicador da realidade. É inegável que o elemento água com seu forte conteúdo simbólico plasmou a cultura amazônica ao longo do tempo: águas calmas, valentes e sensuais, águas que despertam a libido dos amantes como a jovem índia Naiá que se entregou ao amor arrebatador pela lua lançando-se nas águas do lago sereno para transmutar-se na mais linda flor aquática³⁴. Numa visão bachelardiana (2013) o movimento serpenteante do rio Solimões se conecta à ideia de fluidez, da adaptação e da esperança na bonança; também se associa com a vida e a morte³⁵. Suas águas fertilizam não só a terra, mas, sobretudo, a imaginação humana.

O povo amazônida desvela a sua condição através da tradição oral cravejada por uma constelação de elementos imaginários, especialmente aqueles que habitam o fundo do rio: é nas águas que as coisas aparecem ou se ocultam. O rio está

³⁴ Narrativa interpretada poeticamente assim pelos compositores do boi-bumbá Tiago Lisboa e Sabá Lima: *Naiá uma índia guerreira, encantada com o brilho da lua. Quando a noite chegar pode lhe acompanhar um bonito clarão. Seu desejo era se transformar numa estrela que um dia viesse a brilhar na imensidão [...] (BOI TIRA-PROSA, 1997).*

³⁵ Lembremos do Nilo e seu *humus* fertilizador que há milênios floresce a vida no Egito, e do barqueiro Caronte, filho de Éрабо e da Noite que, na mitologia helênica, é o responsável em conduzir as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige até o Hades.

vestido com a pele das águas, nele a água é água por excelência, poematiza Bachelard (2009). Na Amazônia esses seres são chamados de encantados e moram no invisível das encantarias aquáticas, o que nos termos de Merleau-Ponty (2014), o visível está prenhe de invisibilidade. Este pensador dá ênfase à experiência que se agiganta ao ponto de compor nosso modo de ser e estar no mundo (poder ontológico último).

O simbolismo da serpente, por exemplo, habita o imaginário humano desde tempos imemoriais. Ela encontra-se em praticamente todas as mitologias conhecidas, sempre aludindo a três princípios fundantes: fecundidade, perenidade ancestral e transformação temporal (LOUREIRO, 2001). A cobra-grande ou boiuna³⁶ ao deslizar no complexo labirintado das águas amazônicas torna-se um dos seres constantes no imaginário, representando o espírito terrificante que apavora os navegantes dos rios. São incontáveis as narrativas dos encontros malfazejos com a cobra-grande: ela emerge das profundezas em forma de navio-fantasma, com olhos cintilantes como dois candeeiros de fogo, solapando barrancos e criando furos; é ainda responsável pelo alagamento de canos e embarcações, além de colocar em risco a própria existência de várias cidades construídas inadvertidamente ao longo de seu corpo/rio.

Nas páginas precedentes passeamos criticamente pela noção de viagem que motiva o andarilho da Amazônia que vem singrando os caminhos aquáticos da região em tempos diversos. Em seus registros, geralmente variantes entre a descrição técnica, uma postura adâmica de nominação dos rios e o assombro do devaneio diante da imensidão do labirinto das águas, evocam-se imagens alimentadas pelo imaginário, como nesta passagem do relato do padre Samuel Fritz (In PINTO, 2006, p. 72-75), em que figura o poder transformador das águas que inundavam as aldeias: “ e quando o rio começou a inundar as casas, as águas vieram com tanta força que, na plenitude da enchente, pareciam ser bastante para mover as rodas de um moinho”. Mais adiante Fritz fala do medo terrificante das criaturas trazidas pela enchente do rio: “minha cama não estava acima do rio mais de um palmo. [...] os grunhidos que davam os crocodilos ou lagartos, que por toda a noite iam rondando a aldeia, animais de horrível deformidade [...]”.

³⁶ Cobra-preta, em *Nhengatu*.

O testemunho do cronista³⁷ que esteve na Amazônia no último quartel século XVII, e em seu famoso diário anotou a fundação de diversas missões religiosas ao longo do rio Solimões, se alimenta de imagens antiguíssimas que já nutriam o imaginário europeu da época, e foram trazidas na bagagem desses viajantes para na Amazônia se ampliar sensivelmente. O encontro com a malha de trilhas líquidas polinizou ainda mais as sensorialidades dos adventícios. Vejamos:

Em Fevereiro cheguei aos Jurimáguas, onde fizemos igreja ou capela dedicada à Nossa Senhora das Neves. No pressuposto de que, como em anos anteriores acontecera, esta aldeia não ficaria completamente inundada, julgava-me a salvo da enchente; mas esta foi tão grande neste ano de 89, que até ao ponto mais alto da aldeia, onde estava o rancho que eu habitava, havia subido o rio cerca de uma vara [...] (IBIDEM, 2006, p.72).

Nuestra Señora de las Nieves de los Yurimáguas, missão religiosa fundada em fevereiro de 1689, a partir de um aldeamento Jurimágua chefiado pelo curaca Mativa – foi um dos núcleos fundamentais de povoamento do atual território fonteboense, não necessariamente configurando-se na origem da atual cidade de Fonte Boa. Trata-se de uma missão religiosa efêmera construída provavelmente na várzea da margem direita do Solimões, entre os rios Juruá e Jutaí, onde o jesuíta Samuel Fritz “desceu” índios Jurimágua (dentre outros) certamente fugidos para o oeste do avanço luso-brasileiro pelo rio Solimões. Era uma base de operações para a catequese das etnias que viviam rio acima, como os Ibanoma, Aisuare e os próprios Jurimágua.

O alvorecer de uma história fonteboense pode ser situada no quadro de disputa territorial (e de almas) entre as duas coroas ibéricas. Fritz fundava missões no Solimões a serviço da Espanha, pautado na ideia de que a terra (e as almas) seria de quem a ocupa primeiro, princípio *Cuius Regio Et Religio* (o dono da região é igualmente o dono da religião nela praticada). Contudo, esta redução no Solimões não chegou a instalar-se plenamente, pois ela tinha no máximo três anos quando ele desceu

³⁷ Diante de um quadro de degradação física e espiritual dos povos indígenas causada pelas invasões armadas de apresamento, pelos agentes patogênicos devastadores e pelo estabelecimento do projeto missionário europeu na Amazônia. Assim, o diário do padre Samuel Fritz, com suas descrições e anotações, e mesmo fragmentado devido a um naufrágio, representa uma das pedras basilares para o conhecimento antropológico, histórico e geográfico da Amazônia entre os anos de 1686 e 1723. O jesuíta Samuel Fritz é protagonista da disputa territorial (e de almas) entre as coroas ibéricas, no transcurso do século XVII.

até Belém a fim de tratamento para uma enfermidade, tanto que os índios ainda moravam em aldeias construídas por eles próprios e não em aldeamentos erigidos de modo a favorecer o trabalho de catequese, como acabava sempre acontecendo em outras missões.

Mas, como dissemos, ele não era o único interessado na expansão dos domínios territoriais naquela área: a viagem de Pedro Teixeira, sob às ordens da Coroa portuguesa, fixou marco fronteiro nas bocas dos rios Japurá, Panoá e Juruá, o que permitiu cada vez mais o avanço luso-brasileiro para o oeste. Assim, em virtude dos constantes ataques das tropas portuguesas de resgate, em 1710 o padre Fritz transferiu a Missão de Nossa Senhora das Neves para rio acima, já em território peruano, levando consigo os indígenas que ali moravam. A partir de então os Carmelitas da ordem do Monte Carmo incorporaram as antigas missões jesuíticas do Solimões ao domínio português. Em vários relatórios da época, a antiga Missão de Nossa Senhora das Neves dos Yurimáguas aparece com o nome de Aldeia de *Taracuatíua*³⁸.

Em 1743, o viajante e cientista La Condamine³⁹ passou por Fonte Boa registrando o seguinte em seu diário: “Coari é o último dos seis povoados dos missionários Carmelitas portugueses, cinco dos quais formados a partir dos destroços da antiga missão do padre Samuel Fritz e compostos de um grande número de diversas nações, a maioria transplantada”. Além de Coari, o naturalista enumera as outras localidades erigidas sob os antigos aldeamentos missionários do padre Fritz no Solimões: São Paulo de Olivença, Iviratua, Tracuatua (que pensamos tratar-se de *Taracuatíua*), Paraguari e Tefé, todas sob o domínio Carmelita.

Mais de uma década após a viagem de Charles Marie de La Condamine, a Lei do Diretório dos Índios, aprovada por D. José em 1755, efetivado em 1757 e estendido para toda a América Portuguesa em 1758, estabeleceu que todos os lugares, aldeias e vilas da Amazônia deveriam ser batizadas com nomes aportuguesados. Nas palavras de Freire (1994) e Vainfas (2007) o Diretório apresentava como característica

³⁸ *Taracua* é uma variedade de formiga muito comum na região encontrada nos troncos de árvore, *tíua* é sufixo que designa quantidade, portanto *Taracuatíua* pode ser traduzido como *lugar de muita formiga, formigueiro*, uma clara alusão ao estado de completo abandono ao qual o lugar foi relegado após a expulsão dos Jesuítas. Sugerimos a leitura de Mello (1993).

³⁹ Charles Marie de la Condamine foi o responsável pela Comissão de Demarcação que objetivava efetivar um marco divisório entre as possessões espanholas e portuguesas no Solimões. Por sinal foi na região do atual *Auati-Paraná* que o cientista estabeleceu a linha fronteira dos domínios espanhóis nesta região, que neste momento era onde estava fixada o que podemos chamar de “terceira civilização” da antiga freguesia de Fonte Boa (com a sede onde hoje situa-se a comunidade rural de Barreirinha).

fundamental um caráter etnocêntrico, além da regulamentação do trabalho forçado indígena (proibia-se a escravidão indígena), numa clara tentativa de portugalizar a Amazônia.

No relatório de Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio, Intendente Geral da Capitania de São José do Rio Negro, em visita ao interior da Capitania, consta que 10 anos depois do abandono dos Jesuítas, outra ordem religiosa, os Carmelitas, agora apoiados pela coroa portuguesa, foram os responsáveis em erigir novos aldeamentos na região das antigas missões do padre Fritz. Os relatórios produzidos durante as viagens de inspeção do Intendente realizadas no terceiro quartel do século XVIII representam, certamente, as fontes de informação mais preciosas daquele período histórico, citadas inclusive por Alexandre Rodrigues Ferreira, Spix e Martius e Bates.

Podemos supor que o aldeamento *Taracuatúua* surgiu dessa miscelânea étnica, reunindo diferentes povos ao longo das cabeceiras do igarapé do *Cajaraí*, principalmente os Pacuna, Passé, Marauá, Tumbira e Tacuna, constituindo um núcleo de povoamento mais perene do que o anterior, agora sob a responsabilidade do carmelita frei João de São Jerônimo. O sobredito relatório redigido em 1774 evidencia ainda que o aldeamento representava o quinto lugar mais populoso da região do Solimões, com 363 habitantes, morando em casas bem conservadas, porém a igreja encontrava-se em ruínas. Segundo Porro (1995, p.67), na segunda metade do século XVIII, a população de Fonte Boa (Taracuatiba), é mencionada por alguns cronistas como sendo constituída por etnias das mais variadas: Conamaná, Cumuramá, Juri, Miranha, Omágua, Payana, Passé, Tukuna, Xama e Xumana, provavelmente atraídas ou “descidas” sistematicamente através do trabalho dos religiosos, desde o alto dos rios ou do interior da floresta.

A pequena localidade recebeu ainda o nome de Lugar de Fonte Boa e, finalmente no ano de 1840, aparece nas fontes da Província do Pará, com o nome de Freguesia de Nossa Senhora de Guadalupe de Fonte Boa⁴⁰. Como a Freguesia situava-se em um lugar de várzea (pantanosos e perigosos para a navegação, segundo os habitantes da época), no ano de 1873, foi transferida para uma terra firme chamada Barreiras de Fonte Boa.

⁴⁰ Figurando na Lei nº 146, de 24 de outubro, como Freguesia ou Colégio Eleitoral do Termo da Vila de Ega (atual Tefé). Segundo a *Revista do Amazonas*, nº 1, Ano I, datada de 05 de abril de 1876 (p. 3), a população geral da Freguesia de Nossa Senhora de Guadalupe de Fonte Boa no ano de 1872 era de 728 pessoas, sendo 721 nacionais, dos quais 2 tinham direito à votar. Nota-se a presença de 7 estrangeiros que não sabemos a nacionalidade.

E a cidade-nômade não poderia deixar de ter essa face indígena, de uma cabocla de sangue lusíndio e nordestino, que mora na beira do rio, guardadas todas as ressalvas teóricas que a noção de caboclitude carrega cujo princípio repousaria numa reificação etnocêntrica de um suposto tipo humano comum da Amazônia. E, é nestes termos que os fonteboenses se identificam, se auto definem como povo, consta nos seus versos, textos e expressões culturais; além disso seu fenótipo é predominantemente indígena. Pouco importa se as fontes históricas e antropológicas evidenciem o fato de os povos ancestrais da região serem evidentemente andarilhos: Omágua, Yurimágua, Ibanoma, Aisuare, tribos-móveis perambulavam pelos beirais do Solimões, algumas formaram grandes cacicados paleoindígenas em tempos ancestrais, caso dos Omágua de Aparia. O fato é que tais fontes não nos permite situar a ancestralidade do povo fonteboense, pelo menos não até o estabelecimento do projeto missionário na Amazônia. Há na localidade uma evidente mistura de índio, branco, negro, sim negro! Pesquisas importantes como as de Del Priore e Gomes (2003), vêm desconstruindo a ideia da não-participação negra na constituição da história e cultura amazônicas, no caso fonteboense, a migração nordestina durante o ciclo da borracha deixou marcas profundas na sociedade. É o que vemos na fala do artista-andarilho V. Jhones, tefeense (45 anos), filho de um soldado da borracha:

Meu avô e meu pai tinham essa veia artística. Eles eram do Rio Grande do Sul. Meu avô era filho de africanos, só que ele já nasceu no Brasil. Meu avô Rodrigo era esse tipo de pessoa andarilha também, ele andava desbravando o Brasil trabalhando como cozinheiro, como ajudante [...] Ele trabalhava também com artesanato, fazia colher de madeira, aquela batedeira, também conhecia música, tocava flauta pelas cidades que passava, pelo interior. Meu pai veio pra Amazônia no tempo da borracha, como soldado da borracha. Ele veio trabalhando em barcos como cozinheiro, conheceu o Amazonas praticamente todo. Conheceu minha mãe no Paraná do Periquito (zona rural de Fonte Boa). Meu pai teve muitos filhos, estão espalhados do Pará à Tabatinga, nós filhos éramos os seus únicos parentes aqui, ele nunca mais voltou pra terra natal. Meu pai chamado de Moreno mexia com esse negócio de artesanato, confeccionava barquinhos de madeira, arte de *curuatá*, canoas que aprendeu a fazer aqui. Essa arte era pra gente brincar e pra enfeitar a nossa casa. Então minha veia artística veio um pouco disso ai e também do meu esforço mesmo pra aprender (entrevista, 2019).

O senhor Moreno, pai do artista V. Jhones, era também um sujeito andarilho que encontrou na Amazônia um lugar para viver e constituir família. Como muitos dos soldados da borracha, ele não pôde retornar para a sua terra natal, restando-lhe a saudade e a necessidade de construir uma nova vida nas comunidades da região amazônica. Sua trajetória apresenta um elemento que nos fez refletir: ele não veio do Nordeste, tal qual a maioria dos chamados *arigós*. Mesmo assim no cotidiano da cidade era reconhecido por este termo. Este gaúcho do interior, longe de representar as aves migratórias de rapina que perambulavam pelo grande vale amazônico, sem jamais se fixar num lugar, que o termo *arigó* trazia semanticamente (BENCHIMOL, 1999), e mesmo que a aventura tenha lhe movido rumo ao desconhecido em princípio, não há como negar a sua participação na construção da sociedade fonteboense através de seu trabalho e suas formas de sociabilidade que envolveram, inclusive, a participação como brincante no boi-bumbá Tira-Prosa, seu boi do coração.

O silenciamento historicamente constituído acerca da participação negra no boi-bumbá, e na cultura brasileira em geral, já foi amplamente debatido e criticado por Sampaio (1997). Muitos dos resultados dessas discussões acabaram contribuindo para o próprio silenciamento sobre a participação negra, decisiva para o processo de formação sociocultural da região. Sampaio (1997) assinala que mesmo distante do centro de poder do Império, a região amazônica também era escravista, tendo aqui uma peculiaridade, a maior incidência de mulheres negras sobre os homens. Não é difícil dizer, a partir dessas referências, que existe uma Amazônia negra, formada a partir da circulação de escravos fugidos que, posteriormente, constituíam os mocambos. Esses negros embrenharam-se nas matas e nas cabeceiras dos rios como modos de resistência, propiciando, por exemplo, a migração para Fonte Boa dos senhores Damásio e Chico Vitório, que rumaram do Maranhão e se tornaram precursores da brincadeira de boi na cidade, no alvorecer do século XX.

Ou ainda os parentes dos senhores Dandan, Catulino, Tinho, Arigó da Arapanca, exímios produtores culturais, alguns com passagem pela Praça 14 de Janeiro, em Manaus, que escreveram seus nomes no seio da tradição e se estabeleceram na cidade a partir dessas intensas circulações humanas na Amazônia. Gostaríamos de ressaltar, portanto, que o *arigó* não é a figura estereotipada que grande parte da literatura desenhou. Ele é o nômade, o que faz circular suas bagagens simbólicas pela Amazônia profunda, aquele que talvez nem sempre se acostumou com

o estar parado num lugar, e por isso procurou correr o mundo, o mundo das águas e das matas; cartógrafos inconsequentes que desenharam na Amazônia novas bifurcações socioculturais. Foram eles, de fato, que sempre estiveram lá no cerne do folgado bovino, transgredindo a ordem vigente, constituíram-se figuras emblemáticas do tempo do boi de terreiro em Fonte Boa. Não à toa a brincadeira em si é reveladora das relações assimétricas que plasmaram a sociedade brasileira, ao passo que subverte a lógica segregadora quando o negro desafia o amo, dono da fazenda, representante do poder local, na apresentação do auto do boi.

O clima de otimismo causado pela “febre do látex” fundamentou o pedido das autoridades fonteboenses para a criação do município⁴¹, lembremos que a cidade situa-se geograficamente entre os rios Jutá e Juruá, abrangendo ainda a região do *Auati-paraná*, áreas riquíssimas em produção gomífera na época. Com a elite local já estabilizada, foi instituído o município, possivelmente para atender às aspirações de autonomia e poder das oligarquias seringalistas recém-formadas. Emergia dos beirais os poderosos coronéis de barranco e suas famílias hegemônicas, para deixarem marcas profundas na sociedade fonteboense. Além desse aspecto do mandonismo e das rixas familiares, os homens e mulheres trouxeram consigo as esperanças de uma vida melhor na nova terra, e, principalmente, seus costumes e tradições culturais, seus gestos e formas de pensar e se expressar, o bumba-meu-boi chegou em Fonte Boa na bagagem de um desses grupos de retirantes nordestinos.

Benchimol (1999, p. 147-172), explicita a diferença entre as duas ondas migratórias de nordestinos para a Amazônia: a primeira teve como motivação a terrível seca que assolou o sertão nordestino no quartel final do século XIX; já a segunda, entre 1943 e 1945, foi desencadeada pela necessidade crescente de borracha para os mercados internacionais, os quais tiveram seus principais centros produtores na Ásia fechados pelo avanço japonês na segunda grande guerra. Tratou-se, portanto, de um esforço de guerra que jogou milhares de homens nos confins das matas amazônicas, a maioria deles sem nunca ter tido contato com os utensílios de extração do látex, foram chamados de soldados da borracha.

⁴¹ Por força do Decreto nº 92, de 28 de março de 1891, expedido pelo então Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro, a Freguesia foi elevada à categoria de Vila de Fonte Boa. Para Lins (2004), este *status* foi adquirido graças ao aumento das condições da população local, mais instruída e à consolidação de plantações de várias culturas, além da própria ordem política que se iniciava na época: a instalação da República.

Este porto/cenário interiorano criado pelo modelo urbanístico europeu que colocava a igreja matriz católica no centro de onde todas as demais habitações deveriam orbitar, mesmo parecendo estático no espaço e no tempo, grande parte das cidades amazônicas nos causa esta sensação, na realidade não o é. Ele muda constantemente, tem mudado no bojo dos processos humanos e naturais amazônicos, o que nos permitiu capturar alguns de seus fragmentos durante o processo de vivências e da pesquisa. Oficialmente Fonte Boa possui uma área de territorial total de 12.155 km², fazendo limite com os municípios de Japurá, Maraã, Juruá, Uarini, Tonantins e Jutai. No ano de 2016, o IBGE estimou sua população em 20. 199 habitantes, com um índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 0,530. Ela fica encravada bem no coração da Amazônia, à margem direita do rio Solimões, na 2^a sub-região do triângulo Jutai/Solimões/Juruá, chamada de Alto Solimões, compondo a 3^a microrregião e a mesorregião do sudoeste amazonense, e ainda ocupando 0,75% das terras do estado do Amazonas.

Fonte Boa é nitidamente uma cidade festeira, as fontes de época⁴² atestam esta afirmação. O padre Parissier (s/d), pároco da cidade entre o fim do século XIX e meados do século XX, em sua correspondência epistolar com seu superior eclesiástico Monsenhor Barrat, prefeito eclesiástico da Prelazia de Tefé, menciona em diversas passagens o gosto da população pelo o que ele chama de “pagodes”, que faziam o povo esquecer até das suas obrigações com a fé católica.

Segundo o Relatório de pesca anual do IDS (Instituto de Desenvolvimento Sustentável de Fonte Boa), datado de 2017, e enviado ao IBAMA para aprovação e solicitação de autorização, o município é abraçado por duas áreas ecologicamente protegidas: Mamirauá, de esfera estadual, e Resex Auati-Paraná, regida pela esfera federal. Já em 2001 iniciava o movimento preservacionista que culminaria na catalogação e resguardo de centenas de lagos, tendo em vista o potencial lacustre fonteboense, considerado um dos maiores do Brasil. Desde então esse manejo vem propiciando não só a formação de um mosaico colorido que abraça o município, mas, sobretudo, tem colaborado com o descanso na natureza que agora tem tempo para

⁴² Atualmente, além do festival dos bois-bumbás, considerada a mais importante manifestação popular da cidade, outras importantes celebrações religiosas e profanas são características fonteboenses, destacamos o Festejo de Nossa Senhora de Guadalupe (12 de dezembro), Festejo do Divino Espírito Santo (25 a 30 de maio), Festa do Bodó (meados de março), Desfile dos blocos carnavalescos (fevereiro); na zona rural também pululam festejos em honra aos santos católicos que sempre culminam com muita dança e música.

procriar em seus ciclos vitais, além de gerar riqueza para as pessoas que participam coletivamente deste processo. São mais de 800 lagos catalogados, dos quais 297 são contados para participar do manejo de pesca (onde se destaca o piraruru como principal produto de exportação), divididos entre lagos de procriação, lagos de manutenção e lagos de abastecimento.

Deve-se reconhecer que o enorme potencial lacustre não é suficiente para gerar renda e trabalho para toda a população, muitas vezes produz descontentamento e brigas. A principal fonte de renda dos fonteboenses são os empregos estaduais e municipais, além do comercial informal e, obviamente, as atividades de subsistência tradicionais das populações amazônicas: o plantio de roça e a pesca. Em 2015, o salário médio mensal de um fonteboense era de 1.4 salários mínimos. A proporção de pessoas ocupadas em relação à população total era de 9.5%. Na comparação com os outros municípios do estado, ocupava as posições 57 de 62 e 5 de 62, respectivamente. Os domicílios com rendimentos mensais de até meio salário mínimo por pessoa, compunham 53.3% da população nessas condições, o que o colocava na posição 15 de 62 dentre as cidades do estado do Amazonas. A área urbana apresenta 2% de domicílios com esgotamento sanitário adequado, 48.5% de domicílios urbanos em vias públicas com arborização e 0.3% de domicílios urbanos em vias públicas com urbanização adequada (presença de bueiro, calçada, pavimentação e meio-fio)⁴³.

Assim como ocorre em grande parte da Amazônia profunda, a sociedade fonteboense ainda preserva traços ancestrais como a crença nos rezadores e benzedeiros com seus chás e ervas que curam, E que (quase) todos os anos se enfeita nas cores azul e vermelha para ficar bonita, a fim de receber os visitantes, ocasião em que a cidade estética e poeticamente ressoa suas esperanças e utopias, seus dramas e contradições políticas. Nesta comunhão dionisíaca se conserva na vida social a simbiose do sonho e da realidade, esclarece Maffesoli (1998), e durante três dias de festa (dois de apresentações artísticas dos bumbás), o lugar se orgulha de suas raízes ancestrais, de seu legado nordestino, de sua natureza preservada que hoje gera riqueza, Corajoso e Tira-Prosa cuidam de sintetizar tudo isto em seu jogo/duelo folclórico anual, a partir de uma composição artística que demanda muitos afazeres de pessoas “da terra”, e, fundamentalmente, de artistas “de fora”, aqueles viajantes de longínquas

⁴³ www.cidades.ibge.gov.br/brasil/am/fonte-boa/panorama. IBGE, 2016. Acesso em 20 de maio de 2018).

paragens que rompem fronteiras e operam suturas simbólicas nos espaços percorridos.
Que cheguem os andarilhos!

SEGUNDO PLATÔ

PRÁXIS-POIESIS

Deixando advir a verdade do ente como tal, toda arte é essencialmente poema. A essência da arte é a verdade que instala na obra e constitui a morada da obra e do artista.

(Heidegger, 1962)

2.1 *Práxis-poiesis amazônica*

Se a modernidade foi o tempo de glorificação do *animal laborans* enquanto dispositivo explicativo das teorias sociais sobre o trabalho, principalmente no que concerne ao trabalho industrial. Também é verdade que foi no transcurso dos tempos modernos que esta categoria analítica se liquefez (BAUMAN, 2005), e o contemporâneo se anunciou crivado por profundas transformações que vieram impactar sensivelmente as relações de trabalho da forma como o percebemos.

Ao passo que a ciência moderna lançou o trabalho artístico ao mundo do não-trabalho, na esfera de um fazer ou uma prática de pouca importância mercantil, este tipo de atividade é conduzida ao âmbito da informalidade e da precarização. O panorama atual⁴⁴ de desemprego e insuficiência das políticas públicas contribui ainda mais para o fortalecimento das ideias de ilegitimidade do trabalho artístico, relegando-lhe à condição de bico ou afazer temporário. Ora, a ação criadora para o artista é fonte de realização não só profissional, transcende para o campo da intensificação do viver enquanto resposta das suas demandas externas (objetivas) e, principalmente, internas (subjetivas).

Queremos defender a ideia de que a atividade artística, imaginativa, lúdica e que dá alegria ao povo, realizada pelo andarilho, não se circunscreve à dinâmica das relações de trabalho capitalista, nas suas várias formas de expressão, ela segue ritmos e estilos ligados à intuição, às emoções e aos acasos (BLASS, 2006). Por isso, o conceito de trabalho nesta investigação foge das concepções da sociologia do trabalho, abrindo uma fenda ou uma rota de fuga rumo a desterritorialização que, na

⁴⁴ Não se pode esquecer que recentemente (13/07/2017) foi sancionada uma reforma trabalhista desastrosa para o trabalhador brasileiro que, dentre outras questões, implementa a terceirização das atividades, parcelamento das férias, jornada intermitente de trabalho, demissões voluntárias.

concepção de Deleuze e Guattari (2012), revela a mudança do pensamento arborescente, os fluxos, os encontros e as multiplicidades das relações. Os filósofos ampliam o sentido de território, para operar uma espécie de descolonização do pensamento fundado numa razão excessiva. Então, é no movimento de desterritorialização que novos canais são abertos e conectados com base em processos de criação e recriação, da arte e da vida do artista popular.

Como vimos no primeiro platô, as metamorfoses do trabalho industrial não atingem frontalmente este sujeito em sua atividade criadora, a qual se coloca para além do emprego assalariado. Os artistas-andarilhos se afastam da lógica linear da produção, gravitando em torno das noções de *práxis* e *poiesis*. Diríamos que eles desterritorializam ambas as categorias de sua identidade conceitual tradicional. Levando-nos, de imediato, à lição de Adorno e Horkheimer (1985), para quem o trabalho é possuidor de uma dupla condição: *práxis* como condição metafórica do Prometeu, mas também, do Dionísio, fundamental ambivalência que marca, como tatuagem na pele, o andarilho amazônico.

Olhando pelo prisma amazônico, Torres (2005, p.58), considera que no contexto regional o trabalho não segue a lógica do capital, ele envereda pelas formas tradicionais de relação com a natureza de onde extrai elementos de sua sobrevivência em meio à reciprocidade. A pensadora articula a perspectiva de mundos do trabalho com a tríade homem/natureza/sociedade, enquanto paradigma da condição humana na Amazônia. Várzeas, rios, matas, terras-firme, igarapés compõem um mosaico multifacetado de elementos imprescindíveis, em que as relações de trabalho aparecem tecidas junto com as vivências dos povos amazônicos desde tempos imemoriais. Há nesta relação homem/natureza a possibilidade de esse sujeito extrair imagens, representações, referências simbólicas que também alimentam suas outras formas de trabalho, aquelas situadas no âmbito do artesanal cuja matéria-prima de criação é o imaginário regional, promovendo, assim, o deslocamento do conceito de trabalho que predominou na modernidade ocidental.

O ciclo anual de festas amazônicas⁴⁵ tem sido bem documentado através de pesquisas acadêmicas importantes⁴⁶. Embora com diferentes enfoques pode-se

⁴⁵ Oficiais e não oficiais, das quais podemos citar como exemplos: Festival Folclórico de Parintins, Festival Folclórico do Amazonas, Festival Folclórico de Fonte Boa, Festival de Cirandas de Manacapuru, Sairé de Alter do Chão, Festival do Peixe Ornamental em Barcelos, Festival dos Botos de Maraã, Festisol de Tabatinga (Onça Preta X Onça Pintada), Festival Folclórico de Benjamin Constant, para ficar na rede cultural na qual nossos interlocutores estão enredados.

inferir que um traço que as irmana é a festa como oportunidade de deslocamento e trabalho criativo para os artistas populares, contratados em grupo ou de forma individual. Não obstante, muitas dessas pesquisas dissociam a festa daqueles artistas que a produzem, isto é, mesmo sabendo da existência desses artistas, não reconhecem e nem mesmo tipificam suas atividades numa leitura sociológica ou antropológica. Quando os artistas aparecem no contexto das festas é quase sempre como anônimos construtores do espetáculo, massa de manobra ou mão de obra efêmera e manipulada, implicando em sua exclusão das reflexões sobre as diferentes faces e significações do trabalho artístico na Amazônia contemporânea⁴⁷.

O entendimento de Heidegger (2010), ilumina e oferece a chance de superação da realidade infecunda que desconsidera os sonhos, os projetos individuais e os atos criativos nos processos do fazer humano. Ao retomar a noção clássica de *poiesis*, o filósofo (2010, p. 35), deixa claro o fato de que “todo criar é um haurir (como procurar a água da fonte)”. Ou seja, o artista e a “obra são em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde o artista e obra têm seu nome, através da arte [...]”. Afastando-se da ideia do trabalho artístico encerrado numa técnica ordenadora do mundo e da vida, o filósofo propõe a retomada pré-socrática da condição originária do termo *poiesis*, revelando seu verdadeiro estatuto de criação humana. A arte é a possibilidade de o homem habitar a Terra poeticamente, uma possibilidade diferente da existência, conforme vemos na fala do artista J. Marcos (44 anos), criador de fantasias e indumentárias:

Eu acho que o trabalho artístico ele é diferente porque ele tem o poder de mexer com as pessoas [...] por isso amo o que eu faço, me dá prazer [...] Gosto dos elogios [...] de ver o reconhecimento das pessoas ao ponto de quererem levar o meu trabalho para outras cidades, e isso é inexplicável (entrevista, 2018).

⁴⁶ Dentre vários, citamos os estudos de Braga (2002), Loureiro (2001), Nogueira (2008; 2014), Cavalcanti (2000).

⁴⁷ Estudos como os de Silva (2009) *Festa dá trabalho: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus*, e Trindade (2018) sobre *O trabalhador e o jogo do trabalho nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins*, são exemplos de pesquisas que se afastam da concepção de trabalho moderno somente como labor, para dar voz ao trabalho artístico, centrado nas manifestações socioculturais da Amazônia.

Note-se que há similitudes entre a condição desse artista amazônico com a do artesão renascentista que tomava decisão de aceitar algum trabalho, conforme a demanda individualizada (MILLS, 1969). É a habilidade artística que lhe é atribuída que garante-lhe a procura pela sua arte. Esta atividade artística se refere a um conjunto de afazeres criativos pautados pela propagação de representações e de liberdade criativa, de legitimação de grupos sociais e expressão cultural trágica que tira o homem da linearidade de seu cotidiano, é como se houvesse uma suspensão do tempo do dia-a-dia e, por conseguinte, das relações sociais vigentes fazendo surgir quase que um novo tempo, o tempo da festa, o tempo da criação artística na festa, possuidor de um tom processual, arraigado num certo poder da criação que se manifesta na essência do agir porque, na *práxis-poesis*, a essência do Ser se dá (HEIDEGGER, 2010).

Em sua fala o artista apresenta um elevado grau de consciência da diferença entre a sua atividade e os demais tipos de trabalho, o ato de criar/produzir algo por meio de sua arte lhes garante um estatuto diferente em relação aos chamados trabalhos formais. Sua atividade artística parece inscrever-se enquanto expressão da criatividade humana, mas não somente. Vasquez (1977, p. 198), assinala que “a arte é expressão da capacidade criadora do homem. A própria denominação de criação que se dá à obra de arte destaca a verdadeira natureza dos produtos da atividade artística”. Talvez por isso o artista se recuse a uma vida onde tudo parece orbitar em torno da técnica e da racionalidade. Sua criação o transcende, estabelecendo uma ponte, não um muro, entre a obra de arte e o produto fabricado. Ora, a arte precisa do artista para ser criada, e sem a obra de arte o mesmo não pode expressar sua vontade criativa e criadora (TRIBUSY, 2009). Nesta acepção o processo de trabalho criador delinea uma espécie de clareira em virtude da arte ser “o criativo desvelo da verdade. Então a arte é o tornar-se e o acontecer da verdade” (HEIDEGGER, 2010, p.81).

É pertinente lembrar que os conceitos de *práxis* e *poiesis* fizeram parte das reflexões de Marx, no início de sua trajetória intelectual. Ao recuperar a noção de trabalho antes desprezada pelos gregos que o caracterizavam como instância destinada aos escravos⁴⁸, e realçar a sua essência *poiética*, o pensador buscou desfazer a confusão conceitual instituída pela modernidade. Houve a passagem de uma ontologia da *práxis* rumo a uma ontologia da produção, relacionada à criação, ou como o pensamento grego postulava: *poiesis*, que significava quaisquer instâncias ou

⁴⁸ Platão tinha aversão ao trabalho manual, aplicando a ele um caráter de animalidade. A *poiesis* platônica se referia à criação humana afastada do real, portanto, bem longe da verdade (*alethéia*).

experiências de criação de algo novo, diríamos que seria a produção de algo que antes não existia, foi assim que Platão e depois Aristóteles a definiram. Como não é nosso intento discutir os diferentes matizes do conceito de trabalho e suas profundas modulações ao longo da obra marxiana que, obviamente fogem de quaisquer tentativas de síntese, vejamos o texto *O trabalho estranhado*, parte do seu *Manuscritos econômico-filosóficos*, no qual Marx (2003, p. 462), assim se expressa:

Examinamos o ato do estranhamento da atividade humana prática, o trabalho, sob dois aspectos. 1) A relação do trabalhador com o produto do trabalho como objeto estranho e poderoso sobre ele. Esta relação é ao mesmo tempo a relação com o mundo exterior sensível, com os objetos da natureza como um mundo alheio que se lhe defronta hostilmente. 2) A relação do trabalho com o ato da produção no interior do trabalho. Esta relação é a relação do trabalhador com a sua própria atividade como uma [atividade] estranha não pertencente a ele, a atividade como miséria, a força como impotência, a procriação como castração. A energia espiritual e física própria do trabalhador, a sua vida pessoal - pois o que é vida senão atividade - como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ele. O estranhamento-de-si (*Selbstentfremdung*), tal qual acima o estranhamento da coisa.

A transcrição revela a ideia de que no trabalho estranhado, exemplificado na reflexão marxiana como o trabalho assalariado sob o capitalismo, não há espaço para as atividades criativas porque bloqueia-se a subjetividade do trabalhador. Ainda nos *Manuscritos*, Marx não deixa de evidenciar a dimensão ontológica do trabalho que cria e recria o homem, num processo de hominização, sublinhando a necessidade de se recuperar as dimensões estéticas, políticas e éticas que o trabalho estranhado subjugou. Parece-nos que na maturidade Marx veio à abandonar esse debate sobre uma interpenetração entre *práxis* e *poiesis*, passando a priorizar em suas reflexões a primeira em detrimento a segunda.

Arendt (2016), confrontou este problema ao elaborar uma crítica ao conceito de trabalho produtivo em Marx que, como vimos, na juventude chegou à associar trabalho e vida, considerando o trabalho em conjunto com a procriação, posição que vai mudar na obra marxiana ao longo do tempo. Em sua análise, a autora apresenta as três importantes atividades humanas: trabalho, labor e *vida activa*, como premissas etimológicas florescidas da cultura grega antiga, admitindo que em Marx

(especialmente o Marx mais velho) o trabalho sedimenta-se como produção em detrimento da ação e o econômico antes do político, o que reforça a tendência do mundo industrial em levar à transformação de toda atividade em labor, e a diluição do político no social. Na crítica arendtiana é interessante sublinhar a ampliação da abertura para a ação humana: somos criaturas que agem para deflagrar novos mundos e novos eventos, embora quase sempre não haja controle sobre os resultados dessas ações, muitas vezes eles podem vir a ser totalmente o oposto ao pretendido inicialmente, o que nos faz pensar que a aleatoriedade é parte integrante da condição humana.

Fato é que não se pode limitar a *vida activa* à ação de trabalhar, no sentido de labor, a formulação *práxis-poiesis* flui de certo poder criador do pensamento, portanto, também constitui um *logos* que, independentemente de ser atividade remunerada ou não, age na vida humana pelo fato de fazer existir aquilo que, de um modo ou outro, possuirá o registro *poiético* das mãos do artista, e de uma forma ou outra, contém valor, não necessariamente financeiro. Não se trata somente de uma ação tecnicamente orquestrada, é, sobretudo, expressão profunda do Ser-artista na Amazônia, aquilo que penetra intimamente no espírito do andarilho que ousa dizer que a “Amazônia é seu corpo e alma” (J. Marcos, entrevista, 2018). Alma pensada aqui como composição do humano, ela voa, sai do corpo para visitar outras realidades, substância simbólica que mantém o homem.

Há, segundo Heidegger (2010), uma inseparabilidade entre *práxis* e *poiesis* (2010), pois quando o Ser sai das sombras da técnica moderna ele se abre para um mundo de possibilidades. É uma viragem epistemológica basilar, que não renega o valor da ciência e da técnica com suas conquistas inestimáveis; mas busca questionar a objetividade erguida pela modernidade que consubstanciou o esquecimento (Heidegger fala de um “velamento”) ou a diferença ontológica do Ser no ente. O filósofo nos lança um convite no sentido de recuperarmos o espírito dos pré-socráticos que pensavam a técnica no campo da criação, não se tratava de algo para se dominar a natureza. Os gregos antigos articulavam intimamente *práxis* e *poiesis* sem agredir a *physis*, não havia separação e nem a subjugação da subjetividade pelo subjetivismo, em que tudo deve ter uma utilidade, como vê-se nos tempos modernos, onde o Ser é preso aos entes (coisas), como se na existência humana não houvesse espaço para os mistérios demiúrgicos.

Seguindo esta trama epistemológica, pensamos que versar sobre a “obra de suas mãos” é desvelar a obra de arte como sendo a alma do artista-andarilho, expressão maior de seu talento de criar cultura e a si mesmo. Há todo um cuidado com a sua elaboração no interior do barracão ou ateliê da festa, durante o transporte e apresentação na arena. Quebrá-la é motivo de aflição para quem a confeccionou. O sofrimento do artista é evidente quando acontece um acidente ou quebra uma peça de sua alegoria ou fantasia. Logo várias pessoas se reúnem para tentar consertar rapidamente a obra, se o problema ocorrer durante a apresentação na arena, o artista sofre ainda mais, a qualidade de sua obra será questionada, isto é, por se reconhecer naquilo que concebeu, o artista é muito sensível às críticas, falar mal de sua arte é falar mal dele, pois ele está na obra de arte, recorrendo a uma referência do cinema, diríamos que “ele não se coloca no texto, ele se encontra lá”⁴⁹. Ouçamos o artista V. Jhones (45 anos), artesão dos tuxauas na festa fonteboense:

Quando tem gente querendo mexer (na obra artística), aquilo deixa a gente chateado [...] A obra é criação do artista. É um filho que você dá vida, você quer mostrar a beleza que é aquilo que tu criou [...] Cada trabalho feito ele tem uma temática, a minha obra tem que ter coerência dentro da cultura amazônica (entrevista, 2019).

O que se depreende da narrativa é o fato de haver uma relação simbólica do artista com as coisas que ele faz no mundo (RAMOS, 2006). A obra de suas mãos é nitidamente diferente de qualquer ambiente natural e “dentro de suas fronteiras é abrigada cada vida individual, embora este mundo se destine a sobreviver e a transcender todas elas” (ARENDDT, 2016, p.9). O resultado da atividade artística não serve somente à necessidade vital do artista, ele transcende, na opinião de Morin (2007, p.132), a arte nos faz mergulhar num “transe de felicidade, de graça, de emoção, de gozo e de felicidade”. É assim que o artista contempla suas obras em momentos de profunda fruição, chegando a compará-la a um filho. Ele se reconhece naquilo que faz, conceber algo através das suas mãos e receber reconhecimento por isso é algo que ele almeja neste tipo de processo criativo.

A natureza complexa dessa atividade parece desaguar, como as águas do rio Amazonas prenes de significados, no que estamos teorizando de *práxis-poiesis*

⁴⁹ Frase marcante do filme *The lady in the Van (A senhora da van, Reino Unido, 2015)*.

amazônica, no sentido de que o andarilho é um técnico (domina saber fazer sobre a matéria), e nem por isso anula o projeto poematizante que sua obra inaugura. Para Tribusy (2009), em Heidegger o sentido poético-ontológico da obra de arte não se encontra meramente na sua estética, aparece no criativo desvelo da verdade (*aletheia*) que se manifesta na ação do Ser-no-mundo. É esta constatação que leva Arendt (2016) a reconhecer o artista como o único trabalhador (no sentido de artesão) que restou numa sociedade de operários.

Detenhamo-nos mais densamente nesta questão que o pensamento moderno empenhou-se em separar: por tratar-se de atividade humana de enfrentamento da natureza, o trabalho artístico pauta-se numa relação objetividade/subjetividade, ativada conscientemente, portanto, é nitidamente praxiológico, assentando-se, portanto, nos domínios da razão, “isso porque o produto final da atividade laboriosa feita pelo trabalhador é algo que já estava no seu intelecto (TORRES, 2012, p.198).

Tal atividade também não deixa de ser *poiesis*, aliás é esta indissociabilidade entre *práxis* e *poiesis* que estamos tentando provar aqui, porque por meio dela o artista sente prazer, sabe que está comunicando/partilhando elementos da cultura amazônica, no caso os tuxauas ricamente adornados como referência da ancestralidade regional. A essência *poiética* desta sua ação criadora, portanto, é exterior ao próprio sujeito, isto é, a essência da arte acontece na *poiesis* que, por sua vez, concentra o manifestar-se (ação) da verdade (sentido) do Ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2010).

A imagem abaixo registra um grupo de artistas-andarilhos oriundos principalmente da cidade de Coari, no Médio Solimões, trabalhando na festa dos bois fonteboenses, no final da década de 1990. A equipe de Miguel, Catola, Boi e Catolinha, pelo lado do boi Corajoso; e Gilson Nascimento, Gelson e Macarrão, pelo lado do boi Tira-Prosa, marcam o início do processo de transformação profunda no quadro estético da até então brincadeira de terreiro e escola, feita por fonteboenses para fonteboenses.



Figura 6: Artistas-andarilhos na festa fonteboense (1999)
Fonte: Foto gentilmente cedida por Joelson Sampaio em 2018.

Eles foram os primeiros profissionais que viajaram para trabalhar no processo criativo do boi-bumbá local. Indagamos ao ex-secretário de educação e cultura de Fonte Boa, sobre a origem da festa popular da cidade, ele respondeu nos seguintes termos: “Anteriormente a festa do boi em Fonte Boa era organizada por famílias tradicionais que custeavam as despesas com o dinheiro das apresentações noturnas pelos terreiros e ruas da cidade” (Humberto Lisboa, 60 anos, entrevista, 2019). Ainda segundo o informante, posteriormente foram as escolas estaduais, sob a coordenação de professores e funcionários os responsáveis pela composição artística do boi-bumbá até ele passar a ser apresentado na arena maximizada, em 2003.

O trabalho alegórico, reconhecidamente mais dispendioso, é o que exige preparação prévia dos trabalhadores com funções não-artísticas como ferreiros e carpinteiros, e conta com o maior número de artistas para ser realizado acontecendo num espaço considerado especial: o barracão da festa. Ao procurarmos entender o barracão fonteboense como campo onde são tecidas relações de trabalho criativo e ação criativa dos sujeitos deve-se evidenciar a observação participante e a descrição densa formando a trilha de investigação, conforme postula Geertz (2003).

A figura abaixo revela o domínio da arte alegórica pelos andarilhos, que é desenvolvida em processos diferentes por diferentes grupos de artistas. Um artista pode até dominar a arte da adereçaria e alegoria, mas não conhecemos artista que crie figurino e alegoria no contexto em foco.



Figura 7 – Alegoria da Mãe Natureza, boi Tira-Prosa (2013)
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

O processo de (semi) profissionalização artística ocorreu quando a população fonteboense, que já tinha no folguedo do boi sua brincadeira predileta desde os tempos de terreiro e quintal, passou a se interessar pela disputa entre duas agremiações folclóricas, o jogo de natureza lúdica agregou elementos de controle e organização para se adequar aos novos tempos. Depois os artistas-andarilhos começaram a chegar em Fonte Boa, trazendo novas técnicas, materiais e jeitos de ser, tecendo novas configurações do trabalho artístico. O interior do barracão cheira a cola fórmica misturada com tinta e suor, às vezes também à cachaça. Ali os ritmos de trabalho confluem para a filosofia poética de Bachelard (2009), já que parece haver uma musicalidade típica em cada processo de trabalho artístico: vozes, ruídos, barulhos, sons diversos que revelam o dinamismo energético dessas atividades humanas, vinculado ao uso das mãos e das ferramentas mais básicas como o martelo, o pincel e a trena⁵⁰. O ritmo do trabalho artístico no barracão da festa exerce sobre o povo um tipo de encantamento porque se articula à cultura amazônica. Se pensarmos

⁵⁰ Fita métrica ou trena é um tipo de régua flexível que é usada para medir a distância. Pode ser feita de uma fita de pano, plástico, fibra de vidro ou de metal, com marcações lineares. É uma ferramenta comum de medição na construção civil, assim como, nos galpões de alegoria.

que o trabalho humano é mobilizado pelo movimento do próprio corpo ver-se-á que o ritmo produz intensidade, ele não é contínuo, sua dinâmica interliga homem, ferramenta e natureza ao processo de trabalho, elementos facilmente encontrados em inúmeros outros ofícios artesanais (MILLS, 1969). Quando entramos em campo o processo criativo já estava em curso, isto se deveu ao fato de haver uma sequência temporal que alinha diversas de suas etapas, a saber: escolha do tema de cada boi-bumbá, composição das músicas (toadas)⁵¹, contato com os artistas, compra de materiais, geralmente em grandes lojas em Manaus, embarque e desembarque desse material em Fonte Boa, entrada no barracão e nos ateliês, uma vez que a composição de todos os elementos de uma apresentação de boi-bumbá não cabe somente num espaço, muito embora ao acompanharmos os artistas em suas atividades criativas constatamos muitas delas coabitando num mesmo lugar para confeccionar a produção coletiva destinada à festa. Essas etapas delimitam a atuação de cada artista no âmbito do processo, por exemplo antes dos artistas-andarilhos entrarem em ação, trabalhadores como carpinteiros, soldadores, ajudantes, já têm executado tarefas cruciais para o desenvolvimento das obras, o que não impede que os artistas também executem tais atividades, mesmo que não tenham sido contratados para tanto, conforme nos diz o artista V. Jhones:

O artista não fica parado, quando ele termina o seu trabalho, logo vai atrás de outras coisas pra fazer. Eu que conheço um pouco de alegoria vou ajudar o pessoal da alegoria. Aqui em Fonte Boa, quando chega no barco o material do boi, a gente se junta pra ir pegar lá no porto. Carregar nos ombros os blocos de isopor, as barras de ferro, ninguém fica parado. Quando eu estive vice-presidente do boi chegamos a ir no mato, eu, Roni, Coronel, Chico, tirar as varas de madeira pra servir de esteio pra cobertura do barracão [...] (entrevista, 2019).

Há emotividade na fala do artista, ele parece não se importar se vai trabalhar em outros afazeres para além daqueles contratados, o que importa é o momento vivido em grupo, escreve Maffesoli (2003, p.69), onde ocorre “a diminuição da velocidade da existência” que favorecerá a intensidade daquelas relações sociais ali

⁵¹ Esta etapa é fundamental no processo criativo da festa, ela inspira o próprio trabalho do artista-andarilho, como veremos no próximo platô.

estabelecidas no campo de trabalho, por mais banais e corriqueiras que possam parecer essas ações representam a partilha social, verdadeiro cimento da vida em sociedade.

O nosso artista narrador e seus colegas são os responsáveis pelas respostas criativas ligadas às fases particulares do processo de construção da festa dos bois fonteboenses: adereçaria, escultura, pintura, alegoria, fantasias, de acordo com sua especialidade no campo da arte. Diríamos que eles compõem o degrau mais elevado de certa hierarquia estética existente no evento. Alguns deles dominam mais de uma especialidade, o que incide nos valores acertados em seu contrato que, quase sempre, ocorre de maneira verbal, não há garantias legais para ambas as partes.

Os ganhos financeiros, assunto espinhoso quando conversamos com os artistas, pode variar com base na função e experiência, indo de R\$ 100,00 para um ajudante⁵² iniciante encarregado de trazer água e comida, até R\$ 30.000,00, para um grupo de artistas tidos como especialistas que desenham e constroem módulos alegóricos e grandes cenários. Quase sempre o pagamento é efetuado após o término de todo o trabalho, porém adiantamentos e vales são corriqueiros, segundo nos disseram, eles precisam enviar dinheiro para a família que está longe. Também há aqueles que já foram enganados pelos contratantes ou mesmo que já mergulharam num processo criativo sem receber nada, só pelo deleite ou aprendizado. Ou ainda aqueles que gastam tudo no *frisson* da festa, logo depois de receber.

Cada agremiação folclórica fonteboense possui um barracão principal⁵³, e muitos outros espaços de produção de indumentárias e adereços para a festa. Graças à efemeridade da festa o barracão não é sempre habitado, ele é transitório, ocupado durante a vigência da celebração do boi-bumbá, mesmo assim possui características da casa bachelardiana como um espaço que traz a essência da poética, já que “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes” (BACHELARD, 2008, p. 25).

É inegável que o barracão é intensamente vivido, ele transforma-se em ponto de encontro dos admiradores de cada boi-bumbá, lugar das refeições e do descanso, sua construção coletiva⁵⁴, o cuidado com os materiais e artefatos ali

⁵² No contexto do barracão essas pessoas são chamadas de “orelha”.

⁵³ O boi-bumbá Corajoso possui um grande barracão localizado na rua Barnabé Gomes, s/nº, Cidade Nova. O boi Tira-Prosa tem o seu principal espaço criativo localizado nas cercanias do bumbódromo, no Centro da cidade.

⁵⁴ Até a realização dessa pesquisa os dois bois usavam seus barracões maiores ainda de maneira improvisada. Os administradores do boi Corajoso, até pouco tempo, formavam grupos para “ir tirar varas de madeira no mato” para usar como esteio de sustentação da grande lona que servia de cobertura.

alojados, as pessoas que passam dias e noites em seu interior, algumas delas chegam à dormir no barracão na medida em que a festa aproxima-se.

Ele também é mutante porque sofre modificações de acordo com a aproximação da festa. Diríamos que este lugar, ao modo de Bachelard (2008), assim como as casas comuns, muitas delas transformadas em ateliês provisórios, abriga o devaneio e protege as pessoas que estão ali para sonhar. Diante disso, conforme se mencionou anteriormente, a própria definição de barracão conflui para um novo horizonte explicativo, na festa do boi ele guarda as coisas novas, fantasias, alegorias bonitas, tuxaus exuberantes, os segredos da festa, todos querem visitá-lo, ali o trabalho é importante porque floresce arte e dele sente-se saudade, nos dizem os artistas-andarilhos quando rememoram alguns desses instantes que eles desejam serem eternos, que o tempo se lenteie para se poder aproveitar que passa tão depressa, fazendo durar esses momentos, na criação artística “se cristaliza em um só momento de existência plena, em um só instante de beleza perfeita que cristaliza, então, a eternidade” (MAFFESOLI, 2003, p. 47).

Consideramos o barracão como principal *locus* da atividade criativa do artista-andarilho da Amazônia que viaja para protagonizar a produção da festa fonteboense. Ali não é lugar de máquinas de grande porte, a não ser às cruciais como a de cortar ferro e madeira. É a força humana que predomina no ambiente, seres humanos em constante relação de jocosidade, de seriedade, de rixas e trabalho criativo.

O observador que frequenta um barracão ou ateliê de boi-bumbá precisa da autorização do artista responsável para circular naquele espaço, geralmente somente brincantes do boi-bumbá ou diretores estão autorizados, não se trata, portanto, de um lugar público, na plena acepção do termo. O segredo permeia esses lugares, há evidente receio do artistas em mostrar sua obra antes da disputa na arena. Outra constatação é seu caráter majoritariamente masculino.

Em outros ateliês situados em casas existem mulheres desempenhando atividades de costura, adorno e confecção de fantasias. Não é o caso dos grandes barracões dos bois, onde só se encontram homens produzindo, isto explica o fato de

Hoje ambos têm planos de ampliação e modernização de seus barracões, inclusive para uso fora do tempo do festival, ambos homenagearão pessoas importantes na história da festa: o barracão do Tira-Prosa receberá o nome de Mãe Creuza; e o do Corajoso se chamará Domício Coelho.

todos os nossos interlocutores, os artistas-andarilhos, serem do sexo masculino, com a presença de artistas homossexuais.



Figuras 8 e 9 – Artista de barracão em seu processo criador que voa até a arena
Fonte: Pesquisa de Campo, 2018.

A imagem 8 revela o artista E. Wizard em sua atividade criativa no barracão do boi Corajoso em mais uma de suas obras. Segundo sua explicação era um pássaro mítico que na apresentação do boi deveria conduzir a cunhã-poranga em sua evolução. Note-se que ocorre uma espécie de transformação de um bloco de isopor em uma cabeça da ave sobrenatural, posteriormente o processo de “pastelamento” e pintura artística darão vida à obra que, por sua vez, só foi realmente compreendida no ato de apresentação junto a outros elementos cênicos, musicais e coreográficos, sem esquecer que o próprio artista é quem comanda os movimentos da alegoria no momento de sua apresentação (Figura 9).

O tema da metamorfose é descrito por Kafka (1997), em sua célebre novela, como algo aterrador; o caxeiro-viajante Gregor Samsa sofre por causa da ojeriza dos seus familiares e da sociedade depois de sua transformação repentina num inseto, logo ele morrerá abandonado! Diametralmente oposta é a ideia de transformação da obra proveniente do trabalho artístico, que na concepção do artista é algo belo que aguça a sensibilidade de quem a vê.

Esta metamorfose acionada pelo imaginário artístico assume um espaço de confluência entre a *práxis* e a *poiesis*. A *poiesis* heideggeriana (2010), constitui-se no sentido de uma iluminação que faz com que o ente se transforme em algo distinto de seu estado anterior (como o vir-a-ser da borboleta de seu casulo). A ação criadora limiar do artista promove essa transformação, gerando um novo ser que aparece à nossa percepção. Em outros termos, a *poiesis* se manifesta no desvelo dos entes revelados mediante modificação permanente operada pelo trabalho criativo do artista.

Outro dado a ser discutido se refere ao fato de o artista amazônico primar pela sua liberdade, percebendo claramente a diferença entre o seu trabalho e os demais: “No meu ponto de ver a diferença é que não tem horário para começar nem para terminar, você pode criar seu próprio horário e também pode ter liberdade de fazer o que quiser, lógico dentro daquilo que a pessoas que me contratou pedir” (G. Moreno, 34 anos, entrevista, 2017). Resta evidente que o tempo da ação criativa não ocorre no tempo progressivo e linear da máquina de uma fábrica, por exemplo. Mesmo que tenha uma data limite para entregar a sua obra, o artista não atua limitado por uma carga horária ou por um mesmo ritmo de trabalho, ele se faz dono do sua própria temporalidade, que segue um ritmo diferente.

O que há, portanto, é compromisso em entregar a sua obra finalizada para ser apresentada, o que nos leva a acreditar que o espírito de liberdade de criar representa um ponto importante na reflexão sobre o trabalho artístico. Para Arendt (2016, p.149), “O homem não pode ser livre se ignora estar sujeito à necessidade, uma vez que sua liberdade é sempre conquistada mediante tentativas, nunca inteiramente bem-sucedidas, de libertar-se da necessidade”.

Embora necessitando, não é raro que o artista-andarilho rejeite determinada proposta de trabalho, ou até mesmo abandone algum contrato que, por ventura, tenha fugido do acordado previamente; ele ainda constitui sua própria jornada criativa, não necessariamente àquela relacionada à cronologia comercial, preferindo, em sua maioria, intensificar sua atividade a noite, em silêncio, às vezes solitário, mesmo que só internamente, tal intensidade é modulada pelos prazos estipulados pelo contratante. Sublinhamos que a produção nos ateliês e barracões dos

bois fonteboenses não é amparada por quaisquer direitos trabalhistas, e a segurança nesses locais é praticamente inexistente, não sendo raros os acidentes⁵⁵.

Quando afirmamos que a ação artística do artista-andarilho não se restringe ao labor, é porque ele se nutre e reforça das histórias humanas, suas memórias, posto que as vidas humanas estão sempre empenhadas em fazer algo e, mesmo que diga estar trabalhando solitário, este sujeito nunca estará completamente sozinho, senão ele se resumiria ao *animal laborans*. Vejamos o que revela V. Jhones (45 anos), acerca da sua realização no campo artístico, a saber:

Hoje eu não fico voltado só para o festival de Fonte Boa, quando tenho oportunidade eu tô no Maraã, no Jutai, Tonantins, Tefé. A gente tem a oportunidade de mostrar o nosso talento, a nossa obra. É a maior satisfação da gente como artista, a gente se sente realizado quando as pessoas reconhecem o trabalho que eu sei fazer ao ponto de me convidarem. Eu trabalho com o maior prazer, pois esse é o sonho maior da vida da gente: ser realizado como artista. Esses tuxauas que eu faço são os representantes das etnias, eles se encontram na arena tipo num ritual. É uma defesa dos traços indígenas da nossa região, sua história e sua resistência cultural (entrevista, 2019).

Esse artista que cria e produz os tuxauas para um dos bois expõe a sua condição de criador de obras de arte, as quais lhe permite suplantar o tempo, vencendo “a condição de mortalidade” (RAMOS, 2006, p.49). Na concepção do artista, a obra existe para ser admirada, contemplada por outras pessoas, não existe a possibilidade de criação artística para o simples deleite individual do sujeito. Na verdade, o artista sempre almeja encantar o olhar do Outro, é esta a razão da existência da obra, ser um vetor encantatório.

A força germinativa da arte na festa amazônica articula criatividade e pesquisa, e como um lençol subjacente, as incertezas animam o artista. Há neste processo muita tensão e atenção, pois mesmo que o mesmo receba instruções do que deva ser feito, ele não segue à risca o modelo pré-determinado, nem mesmo de algo

⁵⁵ O mais terrível deles aconteceu no dia 28 de junho de 2002, data de intervalo entre uma noite e outra da disputa entre os bois, ocasião em que os artistas fazem os reparos nas alegorias, mudam as estruturas, remodelam sua ornamentação, transformando-as em novos módulos. A alegoria representava a igreja matriz, possuía uma cruz feita de aço, com cerca de 15 metros de altura. E os artistas Macarrão, Jarlison e outros eram os responsáveis por sua reforma. Ao movê-la a cruz tocou o fio de alta tensão da rede elétrica matando os dois na hora e ferindo muitos outros. Este autor escapou por pouco da morte junto com outras pessoas que já caminhavam em direção à alegoria para ajudar na sua realocação. A tragédia representou um marco no trabalho artístico da festa fonteboense.

que já tenha feito antes, há sempre uma licença poética durante o processo de criação. Portanto, a sua angústia não é aquela da alienação de uma existência restrita ao trabalho desmotivado e as obrigações sociais, tal qual as que esmagavam Gregor Samsa que vivia uma existência sem paixões, ao ponto de metamorfosear-se num inseto (KAFKA, 1997).

O drama vivido pelo personagem kafkiano é similar ao que vive o trabalhador comum (do trabalho estranhado marxiano) que exerce suas atividades laboriosas sem chance de transbordamento, era este o cenário mundial do trabalho (principalmente o industrial e burocrático) captado pelo gênio de Kafka. O contraponto a esta situação está na arte como expressão da *poiesis* que, por sua vez, associa-se à beleza do espírito que cria, promovendo no artista (ou em qualquer pessoa que se proponha a isto) uma experiência existencial que encontra encantamento na vida, na natureza e no seu trabalho.

Todo ato criativo é também um ato de trabalho. Esta assertiva de Blass (2006), vem ao encontro do que argumentamos até o momento, em virtude de a obra de arte ser tanto uma realidade material quanto espiritual. Dito de outra maneira, a *práxis-poiesis* é o limiar da experiência artística do andarilho que ultrapassa qualquer fronteira estabelecida por conceitos modernos. Isto nos levou à construção de um quadro teórico/sensível, a partir de um ato dialógico entre Marx, Heidegger, Kafka e Arendt, e os próprios artistas-andarilhos, não para descaracterizar a *práxis* e a *poiesis* de seu contexto original, mas para entendê-las na realidade amazônica. Seu teor para além da criação humana nos parece iluminar as relações artísticas, vicejando novas cores conceituais no contemporâneo. Aqui o trabalho criativo não é considerado uma tortura ou punição, como bem nos ensinam os artistas-andarilhos. Há na prosa de seu esforço muita transpiração, ao mesmo tempo em que floresce uma *poiesis* engendrada pelo imaginário amazônico e a ancestralidade.

2.2 A festa como poética de resistência

A metáfora weberiana (2004) do jardim encantado é reveladora de um mundo matizado pela magia em todos os lugares da sociedade, especialmente as sociedades asiáticas com suas crenças profundas. Essas crenças atravessavam o espírito dos homens ao ponto de acreditarem que seus líderes possuíam poderes

sobrenaturais, teriam sido destruídas pelo longo processo de desencantamento do mundo⁵⁶. É mais que uma ilustração. O desencantamento do mundo é tratado pelo pensador como conceito que explica o processo de racionalização imposta pela modernidade que, dentre outros fatores, aniquilou o jardim mágico quando quebrou seus tabus e feitiços, ou mesmo quando afastou para longe seus espíritos, desmagificando a natureza e tornando-a elemento a ser dominado pela tecnociência, mas não somente⁵⁷.

Na modernidade líquida⁵⁸ a vida passou a habitar um mundo desencantado e sombrio (BACHELARD, 2009). Projeto que jogou o homem num universo caótico onde o mundo-objeto é apenas útil e servil, permanecendo esmagado pela racionalização e o poder da máquina. Mas houve resistência, sempre há a partir dos grupos populares, afinal a vida e o mundo não podem ser só isso, principalmente se reconhecermos os elementos subjetivos como componentes das histórias humanas! Bem ao propósito de Morin (2012), quando este se refere à nossa civilização como aquela que se encontra mergulhada no cálculo anônimo, na técnica e na burocracia, mas emergindo daí um contramovimento que busca regenerar o nosso pacto poético com a vida: o encontro com amigos, o riso, as festas. A estética produzida nesses encontros não nos transporta apenas para mundos imaginários, ela age ainda na transfiguração do mal e do sofrimento cotidiano.

No contemporâneo há uma constelação de autores que tematizam a festa sem, no entanto, avançarem em suas significações para além daquelas propostas por Durkheim. Na maioria dessas abordagens a festa aparece em plena decadência, perdida dos elos que a ligavam à ancestralidade e à natureza, corrompida pelas incursões do mercado capitalista que as teria cooptado com voragem, alguns decretam, inclusive, a morte da festa. Debord (1997, p.106), é um deles, em sua tese 154 sobre a sociedade do espetáculo o autor ironiza as festas realizadas pela sociedade moderna,

⁵⁶ Sem necessariamente referir-se nestes termos, Nietzsche desdenha das ideias de progresso e igualitarismo. Em *O Anticristo* (2012), ele tece afiada análise para além do Cristianismo como objeto, sua crítica ácida nos parece abarcar a própria civilização ocidental que teria perdido seus laços mais profundos com sua natureza instintiva, obscurecendo sua face pagã por uma doutrina religiosa que abdica de uma vida terrena e presente, em detrimento de uma vida pós-morte.

⁵⁷ A religião também teve papel fundamental neste processo, uma vez que passou a repudiar as superstições e os meios mágicos enquanto princípios que levavam o homem à salvação, muito embora Émile Durkheim tenha percebido a importância do fator recreativo e estético na religião, propondo uma relação profícua entre celebração religiosa e a noção de festa, justamente pela proximidade entre as pessoas, pela efervescência coletiva e pela possibilidade de se transgredir as regras sociais

⁵⁸ Termo criado por Bauman (2005) para designar a fluidez desses novos tempos em que as antigas bases sólidas sobre as quais se assentava nossa sociedade se derreteram gradativamente.

cujas abordagens parecem desconhecer a verdadeira essência da festa, em suas palavras estas seriam “pseudofestas vulgarizadas”, uma espécie de paródia do diálogo e da doação. Neste entendimento o ser humano é posto na condição de espectador passivo numa relação mediada pelo consumo, esta espetacularização da vida, ainda em Debord (1997), promove a banalização das relações e o enfraquecimento da autonomia humanas.

Se atentarmos para este quadro teórico de uma sociedade do espetáculo propugnada pelo pensador logo identificamos ideias como mercado e alienação que, atualmente, no nosso entendimento, atentando à leitura de Nogueira (2014), não deixam de estar conectados com elementos simbólicos do imaginário sociocultural da Amazônia. Por isso este caminho analítico também se bifurca em virtude de as ilusões, imaginários ou até mesmo devaneios talvez não estejam subordinados ou atados aos dispositivos do capitalismo. Parece-nos que os processos de homogeneização do capitalismo não conseguem capturar plenamente tais manifestações locais, talvez por causa de sua natureza lúdica desconcertante.

O campo de pesquisa demonstra uma interligação entre as subjetividades e a objetividade da vida, as subjetividades persistem no tempo e no espaço, as pessoas e grupos têm encontrado mecanismos de “viver a festa”, não apenas de consumi-la em sua efemeridade. Mesmo tocadas em menor ou maior grau pelo capitalismo, a festa transcende, nela é possível reconhecer os traços antigos, as sobrevivências e as resistências culturais; a alma trágica, o ambiente de efervescência e o real momento do gozo não cessam de se libertar do cárcere racional quando da realização de uma festa popular no Brasil, na Amazônia, em Fonte Boa.

Enquanto categoria cultural e simbólica, a festa é cravejada de significações para além de seu estatuto de catarse, embora seja este o seu *leitmotiv*. Ela mantém com o cotidiano uma relação de licença poética, não se propondo a resolver os conflitos socialmente erigidos, no entanto, durante a sua vigência, a sociedade demonstra uma face que se sobrepõe a tais conflitos. A festa age como um laço que une as pessoas, além de suspender o tempo cotidiano, ela se constitui de uma série de instantes encantados, eternos, de “encontros amigáveis ou amorosos, ainda que sejam sem amanhã”, como assinala Maffesoli (2003, p.123). Todos têm algo a recordar de uma experiência na festa onde partilhamos as emoções e representações, verdadeiros cimentos da sociedade.

A tragicidade da festa habita em sua efemeridade, isto é, ela é breve, fugaz, acontece apenas uma vez por ano, isso quando não é suspensa por algum motivo, o que gera tensão social e cobrança; daí advém o prazer, as angústias, o gozo, o desejo de a vivermos intensamente e de aguardarmos com ansiedade as próximas, justamente porque almejamos que aqueles instantes vividos sejam eternos, mesmo sabendo que não o são. Pode-se dizer que a festa é uma sucessão de instantes eternos, nela Dionísio irrompe para ocupar seu lugar. O olhar compreensivo de Maffesoli sobre os fenômenos societários atuais nos permite perceber as novas sensibilidades florescidas, é um tipo de convite também para se viver a vida em toda a sua plenitude; ebulição trágica que mistura o sorriso, a tristeza, a melancolia, a excitação, o desejo e o gozo que, embora pressionados pelos processos de objetivação da vida impostos pela modernidade, jamais se renderam, o processo civilizador não conseguiu domesticar essa vontade do querer-viver. Mas de que festa falamos? Quais seus caracteres mais íntimos?

O boi-bumbá ou bumba-meu-boi tem sido objeto de diferentes estudos nos campos do folclore, da antropologia, da história e da sociologia. Estudiosos como Cascudo (2000), Cavalcanti (2000), Monteiro (2004), Braga (2002), Nogueira (2008; 2014), dentre muitos outros, abordam sua historicidade, bem como seus dispositivos simbólicos, a partir de suas variantes contextuais. A variabilidade e adaptabilidade do boi a diferentes contextos instiga-nos a pensá-lo, assim como o faz Andrade (1982), como o folgado brasileiro mais notável e de maior apreciação estética, já que podemos encontrá-lo praticamente em todas as regiões do Brasil⁵⁹. Das questões postas por essa literatura, assim como pelas fontes históricas disponíveis e pela pesquisa de campo em Fonte Boa, interessa-nos levantar uma tese da festa do boi como poética de resistência cultural, marcada pela insubordinação, pela crítica social, pelo protagonismo das classes menos abastadas e das mulheres na cena cultural brasileira.

⁵⁹ Bumba-meu-boi no Maranhão, bumba-de-Reis no Espírito Santo, boi-Calemba na Paraíba e no Rio Grande do Norte, boi-de-Reis no Ceará, boi-Mamão em Santa Catarina e outros. Em alguns lugares faz parte do ciclo festivo junino em honra aos santos católicos, caso do nosso bumbá, em outros é ligado ao ciclo de natal e ao dia de Reis.

É evidente que a tese de resistência na cultura popular não é nova, a própria literatura brasileira atinente às festas é repleta de exemplos importantes⁶⁰: a congada e o carnaval podem ser classificados como manifestações de resistência cultural, interligadas pelos fios da luta, do lúdico, do trágico e da jocosidade. Há uma constelação de autores que estudaram as festas somente como válvulas de escape para as tensões éticas, como àquelas coloniais permitidas (e até incentivadas) pelos religiosos para dirimir tais tensões; na verdade negros, mestiços, pobres atuavam de maneira subterrânea na manutenção de seus mitos e ritos ancestrais, reatando antigos laços sociais ou tecendo novas teias de sociabilidade.

A insubmissão da festa, portanto, é facilmente detectada através das memórias dos atores sociais e nos documentos de época, o que nos leva a ampliar o horizonte da tese da resistência nas festas de boi para além de seu caráter de segregação entre diferentes grupos étnicos; estamos convencidos da existência de uma poética da resistência na festa popular de boi-bumbá, que na realidade abraça os grupos socialmente excluídos, agregando-os num jogo que, se não pode oferecer-lhes uma vitória final sobre os seus algozes, permiti-lhes insistentemente transgredir as normas sociais vigentes ou mesmo atacar com força simbólica o grupo rival. A leitura é similar a de Bakhtin (2010, p. 10), em seu clássico estudo sobre o grotesco e o riso como símbolos de insurreição da cultura popular na idade média e no Renascimento. O teórico russo demonstrou que a festa ri de si mesma, ela subverte os valores a partir de um processo de carnavalização⁶¹ do mundo enquanto dispositivo de autorreflexão dos grupos sociais que dela participam.

Desde que o padre Miguel do Sacramento Lopes Gama apareceu furioso num artigo do jornal pernambucano *O Carapuceiro*, em 1840, tecendo severas (e as vezes engraçadas) críticas ao bumba-meu-boi, ao qual chamou de “tolo agregado de disparates”, folguedo “sem graça” (BRAGA, 2002); que a brincadeira noturna de composição cênica simples ganhou notoriedade pelo seu poder de crítica social despojada. Ao acusar o folguedo de atentar contra a ordem e os bons costumes da

⁶⁰ Para ficar num exemplo histórico importante lembremos que a maior insurreição popular da história do Brasil, a Cabanagem, foi deflagrada em Belém no dia da Folia de Reis, quando um grupo de rebeldes invadiu o palácio do governo e a casa da presidência da Província para tomar o poder. Ver CHIAVENATO (1984).

⁶¹ A natureza complexa do riso é abordada como “patrimônio do povo”, o riso festivo é geral e universal, pois atinge a todas as coisas e pessoas em sua jocosidade, alvoroço e ambivalência; embora alegre, o riso na cultura popular não deixa de ser sarcástico e burlesco, encarnecendo dos próprios burladores.

época, o discurso elitista do padre Lopes Gama, repleto de referências preconceituosas aos negros e mestiços, nos revela a jocosidade com que o boi jogava simbolicamente com a sua figura de clérigo, ridicularizando publicamente, na prática lúdica e na esfera simbólica, as relações sociais assimétricas.

E o boi continuou expressando sua saga de resistência pelo Brasil afora. Em 1850, as páginas do jornal paraense *A voz paraense* noticiavam “o mais terrível folguedo de escravos compartilhado por mais de trezentos moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos” (BRAGA, 2002). Segundo a publicação o chamado boi caiado provocava baderna por causa das brigas, atentando contra a moral e os bons costumes públicos. Mais de 30 anos antes da assinatura da Lei Áurea, é a brincadeira de rua realizada por diferentes grupos étnicos na Amazônia, especialmente negros e mestiços, que fez ecoar a situação de insatisfação com a realidade vivida.

O boi vai aparecer constantemente nos boletins de ocorrências policiais como atividade de marginais, sendo perseguido pelas autoridades ou proibido pela legislação que vedava o encontro de “diversos indivíduos de cor” para realizar seus batuques e cantorias. Foi num desses ajuntamentos que o médico-viajante Avé-Lallemant (1980, p.106-108), presenciou em sua passagem por Manaus, no ano de 1859. Sua crônica minudente é muito interessante porque revela em detalhes a composição de personagens da brincadeira, que ali aparece como folguedo junino em alusão aos santos católicos com caracteres de auto, a saber:

Vi um outro cortejo, logo depois de minha chegada, desta vez em homenagem a S. Pedro e S. Paulo. Chamaram-no bumba. De longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua, uma grande multidão que fez alto diante da casa do Chefe de Polícia, e pareceu organizar-se, sem que nada se pudesse reconhecer.

De repente a chama dalguns archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variados trajes de mascarados, mas sem mascaras - porquanto caras fuscas eram melhores - colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, um traje índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher; esta era um rapazola bem proporcionado, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte da festa [...] Diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega essa carcaça na

cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões.

Gostaríamos de explorar esta citação do viajante: 1) o chefe de polícia nada pôde fazer para conter a multidão de brincantes e simpatizantes do boi, passando a ideia de que aquele festejo era realizado, senão com a autorização oficial, ao menos sem a perseguição de outrora; nossa imaginação não resiste em desenhar imagens desta jocosa cena em frente à casa do chefe de polícia como sendo um desafio quem sabe para zombar da inércia da autoridade policial, bem na perspectiva bakhtiniana.

Bakhtin (2010, p.31), ao estudar a cultura popular na obra de Rabelais durante a Idade Média e o Renascimento, percebeu o aspecto cômico, popular e público, consagrado também pela tradição na vida do homem medieval. Percebe-se que nos festejos, carnavais, cerimoniais, a gozação e o riso eram armas para contrapor o sistema da igreja e do Feudalismo, então vigente, ridicularizando-os. Similarmente a farsa, a loucura e uma espécie de grotesco são manifestações de riso, de alegria e alvoroço na cultura popular.

É o que lemos em Wagley (1988), que realizou suas pesquisas na comunidade amazônica de Itá, no baixo Amazonas, e viu no boi-bumbá uma dança e uma forma de comédia do folclore tradicional que, em suas palavras, era representada por atores locais em várias cidades do Norte do Brasil e em quase todas as comunidades amazônicas à época das festas juninas. Ele notou, ainda, que a participação feminina na apresentação do boi era limitada. As mulheres somente assistiam, muitas vezes de longe, à tragicomédia. Significados e representações de gênero cristalizavam essas posições desiguais dos papéis de homens e mulheres no seio da brincadeira popular. Gostaríamos de ampliar este quadro, agora analisando os dados coletados em Fonte Boa.

Mesmo diante do contexto de interdição na constituição dos cenários socioculturais amazônicos, determinadas pessoas acabaram por assumir posições de destaque, marcando sua presença na quebra de barreiras, sejam étnicas, sejam de gênero, e no enfrentamento das desigualdades econômicas. A participação desses personagens ou grupos na constituição da história brasileira fica ainda mais surpreendente se pensarmos que, quase sempre, suas origens são ligadas às classes sociais subalternizadas.

Creuza Ferreira Lima⁶², mãe Creuza como era conhecida, é uma dessas personagens marcantes, uma vez que sua trajetória de vida e trabalho contribuiu determinantemente para a cultura popular amazônica, assumindo um protagonismo que a fez ocupar novos espaços, antes ocupados somente por homens, inclusive nas esferas do poder decisório e de criação no festejo do boi-bumbá na cidade de Fonte Boa.

Aprendeu a ler através dos programas radiofônicos como o *Samaúma*, tornando-se, além de exímia costureira, professora leiga do Amazonas. É, pois, o salário auferido como professora aposentada rural que garantiu a aquisição de tecidos e enfeites para as suas criações artísticas, oportunidade em que doava as fantasias para as pessoas que não podiam pagar. Essas atividades marcarão profundamente sua vida até os dias atuais⁶³.

O folguedo do boi-bumbá fonteboense é, sem dúvida, um espaço de produção de narrativas da cultura popular que ao longo do tempo não esteve livre das interações e conflitos com as classes abastadas, chegando a constituir, inclusive, laços simbólicos. Trata-se de uma manifestação em constante mutação. Embora categorizado como expressão de inconformismo e resistência cultural das classes pobres, especialmente de negros e mestiços discriminados, conforme se pode verificar na documentação de época, em seus primórdios, o tradicional folguedo vedava a participação de mulheres em suas apresentações.

A Amazônia desde o evento da conquista depara-se com uma estrutura patriarcalista fortemente embasada na concepção judaico-cristã do Ocidente, aspecto

⁶² Ela nasceu em Fonte Boa no dia 27 de setembro de 1933, sendo a filha primogênita de José Ferreira Lima e Cecília Castilho. Ficou órfã de pai aos 10 anos de idade, tornando-se assim responsável pelos seus três irmãos. No período escolar, morava na sede do município, na casa de seus parentes. Aprendeu a costurar e a bordar com uma de suas primas, e foi trabalhando com tecidos e linhas que ela passou a costurar os fios da cultura popular fonteboense, como veremos mais adiante. Durante a tessitura desta seção da tese (28 de maio de 2018), recebemos a notícia do falecimento de mãe Creuza Lisboa. Portanto, esta tese também é em sua homenagem: mestra da cultura amazônica que, ainda na minha infância, costurou minha primeira fantasia para brincar de boi.

⁶³ Há de se ressaltar, ainda, que mãe Creuza exerceu papel determinante no processo de chegada ao poder público de seu marido, Sebastião Lisboa (prefeito por 3 vezes da cidade de Fonte Boa), bem como de seu filho, Wilson Lisboa (prefeito por 3 vezes e deputado estadual). Sua personalidade forte e o respeito que impôs fizeram-na ser protagonista desses momentos importantes da história local. Além de financiar, mãe Creuza atuou diretamente no processo de criação e direção de diversas brincadeiras, transformando sua casa em um verdadeiro ateliê da cultura popular, um ateliê do imaginário: quadrilhas, Ciranda do Amor, Caipirão, Cangaço, Dança do Tangará, Dança do Índio e, principalmente, o boi-bumbá são algumas das manifestações populares em que nossa protagonista exerceu forte influência na cidade.

do androcentrismo que se alojará na formação social do pensamento da região de forma cristalizada e ostensiva (TORRES, 2005). As personagens femininas do boi de Fonte Boa eram invisibilizadas, sendo, pois, interpretadas por homens travestidos. Este silenciamento é exortado por Perrot (2008, p.16), a qual chama a atenção para o fato de que, “escrever a história das mulheres” é retirá-las “do silêncio em que elas estavam confinadas”, por isso questiona-se, “mas por que esse silêncio? Ou antes: será que as mulheres têm uma história?”

A trajetória de mãe Creuza expõe uma história de grandeza e valentia das mulheres que ousaram enfrentar o androcentrismo de forma pacífica e lúdica, por dentro da cultura popular amazônica. Ela iniciou sua participação no folguedo do boi assistindo as apresentações de seu pai pelas ruas e terreiros de Fonte Boa, conforme nos informou em entrevista por ocasião de nosso mestrado, saber: “todos os bois que inventavam na cidade meu pai estava no meio. Ele era a burrinha do amo, acho que foi por isso” (HOLANDA, 2010, p.172). Filha de pai cearense vindo para o Amazonas durante o período da borracha, e de mãe índia (Cocama ou Ticuna), neta de um peruano, mãe Creuza começou a colocar o boizinho, chamado Estrelinha, por causa de seus filhos, que choravam e lhe pediam para fazer a brincadeira do boi. Todos brincavam no boizinho. “Mas, antes de mim, já existiam outros colocadores de boi, como o Arigó da Arapanca. Ele colocava o boi pra fazer medo pros outros” (IBIDEM, 2010). Mãe Creuza afirma que colocava o boi sozinha e, depois, passou a contar com a ajuda de seus filhos. Vejamos:

Era apenas uma forma de brincadeira. O boi ia de casa em casa, dançando para quem pagasse por sua língua. Tinha o amo do boi, dona Maria, os rapazes, os vaqueiros, o doutor, o padrego, a Catirina, o Negro Chico, o miolo do boi e os índios. O boi morria e vivia através de uma criança colocada atrás do rabo do boi; em seguida pedia-se para o boi urrar e ele urrava (entrevista concedida a HOLANDA, 2010).

Na medida em que passou a organizar a brincadeira e a trabalhar confeccionando as fantasias dos brincantes (ela é uma das precursoras da criação artística na festa), mãe Creuza possibilitava ainda a participação de outras mulheres no boi-bumbá, quebrando, mesmo que inconscientemente, barreiras de gênero e classe social antes intransponíveis diante do quadro patriarcal no qual foram desenhadas as relações e posições sociais na Amazônia. A perspectiva da microfísica do poder

delineada por Foucault (1993), é explicativa da forma pela qual as mulheres constroem seus espaços na sociedade. Aos poucos e devagarzinho, sem alarde, elas vão se pondo na esfera pública com respeitabilidade.

Para Rubin (1997, p.30), “hoje o único poder válido é o micro poder, ou seja, o poder para agir em espaços pequenos, apertados e perigosos”. Aqui o conceito de gênero aparece como constituinte dos sujeitos, sobretudo, a mulher, nos espaços de poder, não necessariamente se referindo aos papéis sociais que cada uma delas deveria ou não exercer. Sua amplitude filosófica, principalmente política, está ligada ao movimento feminista contemporâneo que se contrapõe aos discursos (e ações) historicamente erigidos que estabeleciam (e representavam) o lugar social de cada sexo. O debate é trazido para o campo social, desvelando os modos de como as representações são construídas, recebidas e mantidas pela sociedade, sobretudo, os discursos que destinavam as mulheres ao universo doméstico da casa e seus afazeres.

Beauvoir (s/d, p. 377), chama a atenção para o fato de que “há toda uma região da experiência humana que o homem escolhe deliberadamente ignorar porque malogra em pensá-la: essa experiência, a mulher a vive”. Há um mascaramento das relações de poder envolvendo as mulheres, mas o certo é que elas vêm construindo seus espaços, enfrentando os obstáculos em meio a um protagonismo de luta e vitórias. A mulher aprendeu os meios pelos quais pode conseguir o que quer. “Não por afirmações categóricas ou opressões. Não elevando a voz ou o braço; não por meios brutais, mas por tornar-se uma presença de grande autoridade” (RUBIN, 1997, p.4).

Por este prisma, mãe Creuza aparece como parte constituidora do sistema simbólico e, por conseguinte, como uma autoridade no âmbito do trabalho artístico em Fonte Boa, isto é, além das atividades laboriosas exercidas no âmbito doméstico como a produção de carvão⁶⁴, os afazeres cotidianos e a criação dos filhos, ela transbordou para a atividade criativa da arte. Ora, ao criar novas personagens, como a florista, as rainhas do sol e da lua, a porta-bandeira, costurando suas fantasias e determinado sua atuação cênica, ela não permitia que homens assumissem tais papéis, cabendo às mulheres ingressarem no seio da manifestação cultural que mais chamava a atenção da cidade. Infere-se, assim, que mãe Creuza subverteu o sistema vigente de discriminação dirigida ao gênero feminino, que possui suas raízes no período da formação do

⁶⁴ Durante muito tempo mãe Creuza foi uma das poucas produtoras de carvão vegetal na cidade, atividade que manteve mesmo nos tempos em que foi primeira dama de Fonte Boa.

pensamento social da Amazônia, construindo seu espaço pela via do micro poder no contexto da arte e do folclore local.

No texto *A formação social da Amazônia sob a perspectiva de gênero*, Torres (2008), discute as fissuras de gênero, patrimonialismo e as construções turvas e errôneas da imagem da mulher índia da Amazônia ao longo do processo de formação social da região. A pensadora examina o mito das Amazonas, narrado pelo cronista da expedição de Orellana (1539-1542), frei Gaspar de Carvajal, para situar na estrutura da narrativa a célula da dominação masculina que se ancorou na ideia de passividade e submissão da mulher amazônida. Tal passividade, com efeito, não se aplicou à força de uma Amazona contemporânea, descendente de índio e filha de retirantes nordestinos com ascendência negra, que se tornou artista da cultura popular. Em 2005, mãe Creuza foi homenageada em tema e poesia pelo seu boi-bumbá Tira-Prosa. O texto da toada dizia o seguinte:

Sonho de vencedor

Cláudio Batista

*Meu boi de pano,
Conta a história em toada como tudo começou,
A arte tomou forma através da inspiração,
De Chico Vitória, o sonhador.
Boi Tira-Prosa da cor da paz todo branquinho,
nuvem pluma de algodão,
tão cheio de encanto que cativa o coração,
na testa uma estrela a brilhar.
Mestre Dandan preservou essa arte popular,
Ao som da batucada o Tira-Prosa vem brincar,
Fazendo a evolução, seguindo a voz do cantador,
Avermelhando a vida de amor.
O rubro é mais intenso é mais bonito,
Afasta a solidão de quem te ama,
Mãe Creuza, tua benção iluminou o nosso touro vencedor.
Brinca meu boi, vem dançar, levanta a poeira,
Balança pro teu povo sempre ser feliz,
Revela o sentido de amar,
Viva o Tira-Prosa aguerrido,
Meu boi vermelho-vivo de paixão (TIRA-PROSA, 2005)*



Figura 10 – Mãe Creuza sendo homenageada pelo seu boi em 2005
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nesta canção consagram-se as três pessoas importantes através das quais a protocélula do folguedo – o boi de terreiro - teria permanecido vivo em Fonte Boa: Chico Vitório, Dandan e mãe Creuza. Em entrevista realizada em 2010, ela nos disse que passou a gostar de brincadeiras vendo o seu pai, José Ferreira Lima, organizando e brincando pelas ruas de Fonte Boa durante os festejos juninos. O Tira-Prosa da mãe Creuza era algo impensável em tempos passados num mundo de dominação masculina, como anotou Bourdieu (1995), no qual os espaços hegemônicos são majoritariamente ocupados por homens, com base em discursos representacionais incrustados no inconsciente social e exteriorizados pela prática discriminatória do poder das mulheres. Na ocasião em que foi homenageada na arena, em 2005 (ela foi homenageada em verso e prosa outras tantas vezes), ela demarcou seu território, protagonizando um momento antes somente reservado aos homens (antigos colocadores do boi de terreiro), sendo elevada à condição de mestra da cultura popular fonteboense, reconhecida por sua inestimável contribuição.

Se, por um lado, as defectibilidades de gênero sustentam o binarismo patriarcal centrado na supremacia do homem e passividade da mulher, os nossos estudos sobre a festa popular de Fonte Boa evidenciam a participação feminina como elemento fundamental nos bastidores das danças e folguedos. Tarefas como confecção

de fantasias, preparação dos cordões, organização da festa, constituem-se em espaços construídos pelas mulheres, por meio dos quais lutaram para alcançar seu lugar no folgado, participando como atrizes no âmbito dessas manifestações ou mesmo ocupando posições de poder⁶⁵.

É inegável que na Amazônia são as mulheres que tecem, que costuram, que “preparam e fazem a cerâmica [...] tecem a rede de dormir e a rede de pesca [...] cestos, peneiras, balaios, confeccionam o jirau para tratar o peixe [...]” (TORRES, 2012, p.207), o que nos leva a pensar numa *poiesis* do trabalho feminino, posto que o processo de criar, articulando pensamento e sensibilidade, parece constar nos seus afazeres mais corriqueiros, atravessando-os ao ponto de elevá-los a outra condição: a de arte.

No boi-bumbá, dança dramática das mais apreciadas de nossa cultura popular, que podemos categorizar como ópera popular reveladora de um inconformismo com as relações assimétricas vigentes na época, e, por isso mesmo, um quadro interessante para lermos as relações sociais brasileiras, as mulheres foram mantidas de fora da roda de brincantes através de códigos vigentes sancionados pela sociedade, cabendo aos homens travestidos assumirem os papéis femininos na trama.

O empoderamento decisivo de mãe Creuza, bem como de tantas outras mulheres, algumas que ainda permanecem anônimas, outras que assumiram posições de prestígio, tornando-se assim muito conhecidas, é instigante porque nos faz perceber a própria dinâmica da cultura popular brasileira, o quanto o quadro cultural pode ser pintado por diferentes cores, e as estratégias de resistência e protagonismo feminino encontram brechas para florescer ante às adversidades, obviamente que não sem luta e esperança.

No caso da festa dos bois-bumbás de Fonte Boa, as personagens mais importantes são mulheres: cunhã-poranga, rainha do folclore, porta-estandarte, sinhazinha da fazenda. Ao longo do tempo os bois-bumbás locais tiveram presidentes mulheres que fizeram grandes transformações estéticas e administrativas nas agremiações: mãe Creuza, por exemplo, exerceu o comando administrativo de seu boi Tira-Prosa por vários anos, sem nunca deixar de ser também uma grande artista. Portanto, o seu protagonismo (assim como o de outras mulheres que atuaram e atuam nos bois) ultrapassa esse entendimento acerca da exploração do corpo.

⁶⁵ Além de mãe Creuza Lisboa, Vanusa Torres e Beth Gomes também exerceram papéis de comando nas agremiações fonteboenses.

Negociando do ponto de vista simbólico ou impondo-se através do talento, as mulheres hoje ocupam posições de proeminência na cultura popular, notadamente no boi-bumbá fonteboense, com mais de oito décadas de história (HOLANDA, 2010). Pode-se inferir que, ao assumir o comando de um dos bumbás mais tradicionais da cidade, mãe Creuza abriu espaço para a circulação de mulheres no interior da cultura popular local. Seu trabalho como artista autodidata rendeu-lhe reconhecimento social que os marcadores de gênero da época não conseguiram eclipsar.

Como categoria analítica relacional, o conceito de gênero tende a iluminar esta faceta importante da cultura amazônica em que as mulheres advindas das classes subalternizadas assumem protagonismo nos processos de criação das manifestações populares. Em outros termos, enquanto símbolo cultural de insubordinação por ser historicamente uma dança dramática vinculada as classes populares, agora no contemporâneo o festejo popular do boi-bumbá se revelou caminho estratégico, embora tortuoso, de ascensão para o protagonismo das mulheres na cultura popular na Amazônia profunda.



Figura 11 – Boi de terreiro fonteboense, década de 70
Fonte: Foto gentilmente cedida por Humberto Lisboa, 2016.

A figura demonstra uma brincadeira realizada no terreiro com instrumentos rústicos como tambores feitos de madeira e cobertos com peles curtidas de animais. Nossos informantes falam de fantasias confeccionadas com papelão e

penas de pato ou arara. Ao visitarmos a historicidade desta manifestação⁶⁶ com passagem pelos terreiros e quintais, logo percebemos algo de bestial, selvagem em suas raízes, liberdade, espontaneidade, brigas de rua, e rixas entre grupos rivais, e atualmente mesmo que estes elementos estejam domesticados e ritualizados, não deixam de produzir cultura.

No tempo de terreiro, rua e quintal, a festa se desenhou enquanto traço comunitário: gente simples, pescadores, roceiros, extrativistas, formavam grupos de boi para brincar nas noites escuras de Fonte Boa em homenagem aos santos católicos no mês de junho. Maffesoli (2014, p. 47-49) defende a tese de uma fecundidade da sinergia que existe entre “espaço e socialidade”. Esses espaços amazônicos que acolhiam a festa aparecem como ligâncias entre natureza e cultura, entre nós e os Outros, *locus* afetivos por onde orbitava o sensível comunitário. Não se tratam, portanto, de espaços racionalizados, sobretudo porque são marcados por uma dimensão fluída de existência, e a literatura, assim como o campo de pesquisa demonstram este fato.

Wagley (1988, p.206) sublinha o caráter socializador da festa do boi-bumbá, inserida no contexto das festas juninas tradicionais da cultura brasileira. Elas são motivos de reunião das famílias ao redor de fogueiras para comerem iguarias tradicionais, cantarem e dançarem. Mais à frente o autor diz que as “festas de junho – Santo Antônio (dia 13), São João (dia 24) e São Pedro e São Paulo (dia 29) – são das mais características e tradicionais do Brasil”. De acordo com este autor, a festa de boi-bumbá era um tipo de “comédia do folclore tradicional é representada por atores locais em várias cidades do Norte do Brasil e em quase todas as comunidades amazônicas nessa época do ano. Mesmo em Belém várias companhias apresentam o Boi-bumbá em junho e julho (IBIDEM, p.207).

Poderíamos, então, supor que o boi-bumbá neste período significava o divertimento popular mais importante no interior da Amazônia, veículo de sociabilidade e encontro, conforme também atesta Monteiro (2004, p.54), “é tão universal esse auto na Amazônia, que se pode encontrá-lo até nos recessos dos

⁶⁶ Os primeiros relatos de brincadeiras de cunho popular/coletivo afirmam que elas aconteciam nas ruas da cidade: manja, brincadeira de roda, queimada e o boi bumba de terreiro. Sobre este folguedo último, sabe-se que a sua primeira aparição no município de Fonte Boa ocorreu em uma das comunidades do rio Maiana (provavelmente a comunidade de Barreirinha), trazido por um senhor nordestino chamado Damásio, que veio para a Amazônia fugindo da grande seca e também atrás de riquezas com a borracha, em meados dos anos 30. Sugerimos a leitura de Bonet (2006).

seringais [...] Em todos os municípios do Estado, o bumbá é uma lídima expressão de cultura enraizada nos destinos do povo”. Isto fundamenta nosso argumento de que em meados dos anos 40 e 50 do século passado, o boi-bumbá representava a maior atração pública existente em Fonte Boa no período junino, inclusive com a apresentação da tragicomédia por mais de um grupo de brincantes.

O contexto da festa no contemporâneo é este: dois bois duelando para ser o melhor do festival folclórico de Fonte Boa que em 2018 realizou sua XXXVI edição: Corajoso e Tira-Prosa, a composição artística de cada um engendra a essência de uma espécie de jogo concreto e simbólico⁶⁷, conforme nos deteremos mais adiante. O duelo artístico (social e político também) acontece no bumbódromo Dandan (Centro de Convenções da cidade que homenageia um dos primeiros negros nordestinos colocadores de boi da cidade). Em 2018, o Festival Folclórico de Fonte Boa foi financiado pelo Governo do Estado do Amazonas, através da AmazonasTur, e organizado pela Prefeitura Municipal de Fonte Boa. A verba total para o evento girou em torno de R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais).

Quando olhamos de “dentro” da festa, logo percebemos que o trabalho de criação ali desenvolvido possui um vitalismo surpreendente, seus espaços criativos (barracões, casas, ateliês e ruas interditadas) se configuram em “lugares-laço”, pequenos territórios do gozo do aqui e agora, da briga, do trabalho e da jocosidade, momentos da vida que a monotonia da funcionalidade econômica e política não oferecem. Como sinaliza Maffesoli (2003, p.47), de “fato quando consideramos a criação artística, podemos dizer que ela se cristaliza em um só momento de existência plena. Podemos, portanto, perguntar se esse instante de existência plena não é, em certo momento, o objetivo da existência”.

Pode-se dizer que a festa amazônica representada pelo festival dos bois-bumbás de Fonte Boa, assim como tantas outras que têm no boi sua figura principal, atua no sentido de promover um (re) encantamento da vida, processo sensível que envolve artistas e participantes buscando desvelar uma espécie de “minotauro contemporâneo” que agora passeia pelo labirinto verdejante da Amazônia, não para devorar jovens tal qual o mito grego, mas como vetor de uma sociabilidade trágica.

⁶⁷ O boi-bumbá Corajoso defende as cores azul e branca e o boi-bumbá Tira-Prosa é representado pelas cores vermelha e branca. Sabe-se que as cores vermelha e azul estão presentes em uma plêiade de manifestações da cultura popular brasileira, aludindo a uma guerra simbólica entre cristãos e mouros, dentre outros significados, conforme escreveu Braga (2002).

2.3 Fazer-se artista

Os artistas-andarilhos poematizam o seu trabalho por intermédio da arte. Ao desenvolverem uma atividade essencialmente artesanal, eles são vistos como possuidores de um dom ou dádiva criativa que, mesmo atravessadas por relações capitalistas, possuem um aspecto de transcendentalidade para além da exploração de sua mão de obra, a saber: a liberdade, o imaginário, o devaneio, aspectos intangíveis que matizam a sua condição humana. “Segundo a etimologia grega, poematizar significa operar. Existir poeticamente significa operar sobre o Mundo, constituí-lo no Tempo [...]” (TRIBUSY, 2009, p.42). Vejamos o que diz o artista G. Moreno, responsável pelos figurinos do boi Corajoso e de diversas outras festas:

Eu vivo disso, eu só vivo disso, graças a Deus. Já fiz meu ateliê, nunca passei fome, nunca atrasei meu aluguel. As vezes trabalhar sozinho é melhor, contar seus problemas para outros é muito olho grande, trabalho só. Eu tenho uma equipe, mas só quando o trabalho é grande em outro município. Explico a eles como vai ser, o desenho é esse, é assim, a criação é minha, vocês vão me ajudar, vai sair o meu nome e equipe. Como acontece em Manaus, tem muito artista que se aproveita da equipe: Ah faz ai, e só sai o nome do artista. Por isso deixo bem claro para as costureiras, artesãos: “vocês estão sendo pagos como minha equipe, e a criação é minha, vão me ajudar”. Vivo disso que é a minha vida (entrevista, 2018).

Essa ideia do trabalho autoral e individualizado (mesmo quando o artista trabalha em grupo, ele deixa sua marca na obra, sua identidade artística), é inspirada numa poética ancestral ameríndia e amazônica que povoa o seu imaginário e dá chancela à marca artística de cada trabalhador desse tipo de arte. Na sua obra artística o sujeito se reconhece, ela não lhe é estranha, essa noção aproxima o artista-andarilho da Amazônia do espírito artífice na história do Ocidente, como aquele artesão a que se refere Arendt (2016), em que sua atividade não se circunscreve ao ciclo de sobrevivência da espécie condicionada à natureza, por tratar-se de obra da mão humana e dos instrumentos que a imitam. O seu fazer de artista adquire a qualidade da permanência e se torna presença no mundo, para além da vida do seu produtor. Quando muitos anos após a morte do escultor alguém encontrar no fundo de um esconderijo a estátua que ele fez, esse alguém saberá da existência de um homem naquele lugar e naquele tempo (ARENDR, 2016).

Não nega-se que o artista seja um produtor, até mesmo no sentido a que se refere Benjamin (2012, p.179-212), quando este autor discute a “crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas ávidas em possuir, ver ou se aproximar das obras artísticas constantemente reproduzidas para este fim”. De fato, as celebrações culturais cada vez mais necessitam de mão de obra especializada para compor seus cenários artísticos com o intuito de atrair visitantes e turistas, o que não quer dizer que há reprodução massiva de determinada obra, isto levaria o artista a não ser mais contratado e o modelo não se sustentaria por muito tempo; neste processo a poematização da cultura é imprescindível.

Destaque-se o fato de que o artista amazônico não deixa de imprimir na obra a sua assinatura, considerada por ele como tendo a aura (a qual Benjamin fala que a arte moderna tem perdido), a sua concepção artística é que fará a sua obra ser reconhecida. Pode-se dizer que não há uma produção alienada, na medida em que todos têm amplo conhecimento e apropriação do processo de tessitura da obra que desenvolvem, uma verdadeira engenharia artística. E o artista é reconhecido e admirado em virtude da sua obra de arte: *Esta alegoria da Coacy é do artista E. Wizard!*, disse-nos um torcedor apontando o módulo colorido dentro do barracão. O artista exige que seu nome seja anunciado quando da apresentação de sua obra. Não divulgar o seu nome ao público é motivo de discórdia entre o artista e o agente contratante.

Durante a observação e o processo de dialogação com os sujeitos da pesquisa foi possível percebermos que o artista anônimo da Amazônia parece subjetivar-se ao fazer de sua atividade artística um processo embebido na cultura amazônica e sua diversidade. Não é à toa que a noção de sujeito assume um destaque especial nesta investigação. O artista-andarilho do qual falamos é menor do que o artista canônico das artes plásticas, das grandes galerias e exposições, pois o menor adotado aqui é no sentido kafkiano, aquele pequeno que se agiganta diante das adversidades da vida, é assim que assinalam Deleuze e Guatarri (2015), quando discutem a noção de menor em Kafka, eles ampliam e ressemantizam o sentido de menor para além da condição de pequeno e inferior.

O menor para esses autores é uma dobra, um agenciamento coletivo de enunciação no qual uma comunidade menor, por exemplo, se opõe à grande máquina do poder. É como se fôssemos analisar uma língua de uma minoria étnica diante de

uma língua predominante, como, por exemplo, o *Idiche*, que é uma língua germânica das comunidades judaicas falada dentro da Alemanha e da Áustria. O *Idiche* dentro do contexto da língua alemã é menor, age como dispositivo de desterritorialização onde tudo é político e tem a ver com o povo. Ora, o trabalho artístico é tido como uma não-trabalho, visto como domesticidade, uma prática folclorizada que se põe no ângulo do lúdico e do lazer. Então o menor é a dobra que dá a volta por cima do trabalho moderno, mercantil, fazendo retumbar, ecoar longe seus efeitos com a alegria e o sorriso dos torcedores, agigantando o artista e a sua obra. É o que podemos perceber na fala de M. Silva (60 anos), que tem orgulho ao ver sua arte reconhecida:

Olha, eu acho que as pessoas quando veem um trabalho bem feito ficam impressionadas, pois muitos querem fazer e não conseguem, então entram em contato comigo e pedem para eu ensinar, isso é entusiasmante para mim porque essa minha experiência não ficará só para mim, eu também tenho interesse de passar tal dom para aqueles que se interessam, isso é gratificante.

Uma das pessoas que mais me impressionou com o seu trabalho se chamava Joãozinho Trinta. Era um trabalho tão perfeito que eu ficava impressionado com tanta perfeição; porque eu trabalho na mesma linha de roupas, e isso me inspirava. Eu trabalho há doze anos no concerto de Natal, no festival de Ópera há doze anos também, e ontem ao ver minhas obras no jornal, minha nossa! Aquilo me abriu o peito de tanto orgulho porque você olha aquilo e diz: “foi eu que fiz isso”, e de dá muito orgulho. Tem dias, no teatro aonde eu trabalho, ao ver minhas obras novas ali, eu me emociono porque é gratificante (entrevista, 2017).

Em Maffesoli (2003, p.8), percebemos que “a vida é uma concatenação de instantes eternos”, por isso no ambiente criativo o presente é privilegiado como expressão desses momentos encantados, aí o artista-andarilho aproveita com intensidade as relações que constrói, conhecendo novas pessoas, aprofundando as antigas amizades, diminuindo a velocidade da existência para viver o mundo tal como ele é. Não obstante, existem também aqueles profissionais que apenas realizam o solicitado pelo agente contratante, sem necessariamente constituir amizade com os seus companheiros de agremiação ou outras pessoas da cidade. Exemplos não faltam de algum artista mudar de agremiação de um ano para o outro, e nem sempre isto é ligado à questão financeira.

Nome	Profissão	Idade	Formação	Naturalidade
E. Wizard	Artista plástico	39 anos	Ensino Médio	Juruti/PA
H. Silva	Artista de figurino	48 anos	Ensino Fundamental	Parintins/AM
G. Moreno	Artista de figurino	34 anos	Ensino Médio	Manaus/AM
J. Marcos	Artista plástico	43 anos	Ensino Fundamental	Jutaí/AM
M. Silva	Figurinista e costureiro	60 anos	Ensino Médio	Manaus/AM
V. Jhones	Artista plástico	45 anos	Ensino Superior (que não é na área artística)	Tefé/AM
E. Dhota	Artista plástico	48 anos	Ensino Médio	Fonte Boa/AM

Quadro 1 – Perfil dos artistas-andarilhos da pesquisa
Fonte: Pesquisa de Campo, 2018.

O perfil que se almeja desenhar obviamente é incompleto. O que se pode depreender é o fato de que todos os sujeitos da pesquisa são autodidatas, isto é, não frequentaram quaisquer cursos de artes, seus processos de aprendizagem ocorreram de maneira informal em espaços informais, observando artistas mais experientes, inspirando-se em obras de artistas famosos, ou mesmo mergulhando no mundo da criação artística a fim de adquirir experiência, este requisito importante para se conseguir contratos futuros. Num mercado cada vez mais disputado, o grau de experiência e de domínio de técnicas criativas atuais adquire papel central na vida do artista-andarilho.

A chamada propaganda “boca a boca” faz a fama ou não do artista entre seus pares e as pessoas interessadas em sua arte, é dessa forma que a maioria deles consegue fechar contrato com diversos eventos. Alguns ficam até sem espaço de tempo na agenda para atender a todas as propostas de trabalho, neste caso o artista se vê obrigado ou a escolher a melhor proposta ou dividir sua equipe e distribuir as tarefas até o seu retorno, a confiança nos ajudantes, neste processo, é fundamental. É comum, como eles dizem, um artista sair “queimado” de determinado projeto quando não cumpre o prometido ou mesmo não tem as condições materiais e de tempo para cumpri-lo, dificilmente ele retornará para os festivais vindouros, restando-lhe outros eventos distantes para demonstrar seu trabalho.

Como já o dissemos, a ideia de fazer o nome prevalece entre os artistas-andarilhos, eles buscam manter em evidência o seu nome, fazendo-o circular pelo maior número de lugares possíveis. Manchar a reputação que para o artista é como um valioso capital simbólico acumulado nos anos de experiência, é motivo de tristeza e

mal-estar, posto que naquela cidade sua arte será questionada, possivelmente inviabilizando contratos futuros. Por isso, há o receio de trabalhar em equipe e alguém vir a prejudicar o andamento do trabalho: “eu sou o artista principal e por conta de um componente da minha equipe meu nome pode ficar sujo, por isso prefiro trabalhar sozinho, as vezes” (G. Moreno, 34 anos, entrevista, 2017).

O Ensino Médio é o grau-limite de escolarização da maioria dos artistas, conforme mostra o quadro 1, cujo motivo principal do abandono e/ou não continuidade nos estudos é a necessidade de sobrevivência, trabalhar para contribuir com a renda familiar. Talvez, isto ocorra em virtude de esses artistas confiarem de forma demasiada em seus talentos, uma vez que todos os nossos entrevistados demonstraram certa virtude vocacional em relação ao seu trabalho, isto é, eles apresentam elevado grau de desenvoltura em relação ao ofício que desenvolvem. Mesmo que alguns discursos não sejam homogêneos, e nem poderiam ser, transparecem termos como orgulho, satisfação, alegria pelo que fazem. De acordo com o artista manauara M. Silva (60 anos):

O reconhecimento, isso é tudo na vida de um artista, é uma satisfação imensa, uma sensação inexplicável, mas eu sou muito reservado não gosto que me elevem demais, gosto que as pessoas me procurem e me elogiem, isso é reconhecimento para mim. Por isso eu sempre volto aqui [...] Com artistas, com pessoas também que não são ligadas a arte, isso tudo é a gratificação da minha arte, as amizades são as que prevalecem e assim ajudamos um ao outro, já falaram mal de mim, mas fazer o que? Nem Cristo agradou a todos, eu faço o possível (entrevista, 2017).

O tema da vocação que está presente em praticamente todas as falas dos nossos interlocutores no sentido que este termo não se restringe ao talento ou as competências inatas do artista, carrega uma significação quase de sacralidade, como se o artista recebesse um dom divino para criar arte. Weber (2004), analisa a transformação profunda nos pressupostos conceituais do trabalho em sua pesquisa sobre a ética protestante e o espírito do capitalismo, momento em que aponta o componente religioso na racionalização do trabalho, a partir de uma ética protestante (cristã) fundamental para a formação do capitalismo.

De acordo com a pesquisa weberiana, o trabalho deixa de ser desagradável para se tornar um elemento de louvor a Deus e deve ser encarado como um ato

vocacional, não é mais castigo pelo pecado original, e sim uma homenagem do homem a Deus; não trabalhar ou mesmo não ir procurar trabalho implica ser moralmente condenável, a vida ociosa tornou-se pecado. Em se tratando da arte é uma atividade que conversa com o ócio, ócio criativo, já que não existe a possibilidade de arte sem contemplação.

O trabalho-castigo passou a ser trabalho-glorificação, justificando assim a condição existencial do próprio homem, fazendo abrolhar novas subjetividades manifestadas pelo trabalho. A média de idade dos artistas supera os 35 anos, quando muitos deixam a condição de ajudantes (praticamente todos passaram por esta etapa de aprendizagem artística), para então se considerarem de fato artistas aptos a fechar contratos e liderar equipes, naturalmente a idade vincula-se à experiência na atividade artística, os anos de “estrada” contam. Dificilmente alguém contrata um artista muito jovem, com menos de 25 anos, para comandar a construção de um projeto alegórico, por exemplo.

O lugar de origem dessas pessoas diz muito sobre suas escolhas profissionais e a construção da sua trajetória como artista. A maioria deles advém de cidades possuidoras de eventos culturais importantes na região, cite-se Parintins, Manaus e Alter do Chão, é lícito pensar que uma rede artística esteja sendo tecida a partir desses lugares para os demais festivais amazônicos. Nos próximos platôs nos deteremos mais atentamente a ela. Por enquanto pode-se depreender que, no caso de Parintins, isto é muito claro, posto que a dinâmica da formação de seus artistas, a partir da década de 1990, com a crescente necessidade de mão de obra especializada para compor um espetáculo folclórico cada vez mais complexo, transformou a cidade na “capital brasileira do boi-bumbá”, e hoje serve de modelo para as demais manifestações culturais que buscam esses profissionais para contratar. Dos galpões e ateliês parintinenses saem muitos artistas-andarilhos que produzem alegorias e fantasias para outros lugares do Brasil.

O exame da imagem abaixo, juntamente com as observações de campo nos revelam que o artista-andarilho vive plenamente no barracão, ateliê ou casa a sua atividade criativa. Sua visão é quase sempre positiva acerca do trabalho que desempenha, considerando-o interessante e criativo, diferente e bonito, embora alguns questionem certa desvalorização por parte da sociedade.



Figura 12 – Escultor dando forma ao imaginário
Fonte: Pesquisa de campo, 2018.

A maioria se percebe como alguém vocacionado para criar coisas bonitas que alegra a quem assiste ou contempla. Esses sujeitos apreciam de fato tudo que ajudam a produzir, mesmo diante das agruras da vida, e a próxima festa é sempre o horizonte possível para que essas pessoas saiam das sombras, apareçam para além de suas próprias criações, ergam-se diante de um mercado limitado que os oprime, tipo uma linha de fuga criadora que “arrasta com ela toda a política, toda a economia, toda a burocracia, e a jurisdição: elas as suga, como o vampiro, para fazê-las emitir sons ainda desconhecidos que são os do próximo futuro [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p.76-77). Eis mais uma das noções deleuzeguattarianas que dançam neste estudo, o devir-animal, a saber:

O devir-animal não tem nada de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria. Não é tampouco o resultado de uma falha ou de uma maldição, o efeito de uma culpa [...] É um mapa de intensidades. Um conjunto de estados, todos distintos uns dos outros enxertados sobre o homem enquanto ele busca uma saída. É uma linha de fuga criadora que não quer outra coisa que não a si mesma (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p.69).

Solitário e societário, o sujeito que conversa conosco nesta tese é enlaçado numa rede simbólica aberta que se auto organiza. O artista é feliz e triste, egoísta e altruísta, capaz de grandes feitos e também de se esquivar de suas responsabilidades, enfim, é um sujeito contemporâneo que entende o sentido da vida e da morte, dos sonhos e das viagens que dizem realizar através de seu trabalho. Portanto, esta sua

“viagem” expressa-se por intermédio do fazer artístico enquanto uma linha de fuga que craveja o fazer-se vida e o fazer da arte desse sujeito que viaja pelas longas solidões dos espaços amazônicos interagindo, suturando espaços, interconectando-se de festa em festa, de cidade em cidade, entre um ateliê e barracão, alguns em condições precárias. Porém, e sobretudo, é na sua atividade artística de criação que ele vive sua própria hominização, é o que desvela-se na narrativa do artista de fantasia G. Moreno (34 anos), quando perguntado sobre sua trajetória no mundo da arte e como ele se forjou artista na Amazônia. Vejamos:

Minha vida começou aos onze anos, até antes, entre os sete, oito, nove eu comecei a descobrir o boi-bumbá. Sempre tive essa inspiração pra arte. E minha família não tinha nenhum envolvimento com arte, eu fui o primeiro. Na época eu tinha uns amigos na minha rua, no bairro da Paz (em Manaus), eles eram parentes daquela cunhã-poranga Marlessandra Santana, de Parintins. E quando criança eu pedia da minha mãe pra me levar pra Parintins. Eu ia nos barracões, via tudo aquilo. Fui crescendo vendo tudo aquilo, aquele mundo. Voltava pra casa com aquilo na cabeça. Meu tio tinha um grupo folclórico em Manaus, o grupo Kuarup, foi em 1996 que ele fundou esse grupo, e eu lá dentro olhava tudo, mesmo sendo de menor, eu olhava, no auge do boi, então a minha arte já começou dali. Eu aprendi a dançar, a praticar, dancei nos primeiros “Vamos brincar de boi” de Manaus, TVLândia, naquela época eu era criança ainda, continuei como dançarino até 2009. Depois passei a dançar em bandas de forró como as antigas bandas Segura Pisada e Meu Xodó; coreografei, passei a coreografar bandas, e observando tudo isso passei a coreografar o grupo do meu tio. Nessa época eu dançava muito, mas também observava a produção da dança, eu ia lá, só que não tinha paciência. Então, quando eu decidi vai ser eu, vai ser eu mesmo, então vou fazer isso aqui e pronto saiu uma, saiu duas, saiu três, pronto, continuei e foi dali que eu fui pro boi Corre-Campo de Manaus entre os anos de 2009, 2010, 2011 e 2012. Depois desses quatro anos no boi, foi quando as minhas fantasias explodiram em Manaus, ganhei durante três anos o troféu de melhor artista de Manaus nessa época, ganhando de grandes artistas reconhecidos.

Eu já conhecia o Natalício, ele estava em Fonte Boa e falou do meu trabalho pra Beth (antiga presidente do boi Corajoso), foi quando ela veio atrás de mim. Minha mãe e meu pai não deixavam esse negócio de arte, mas eu gostava daquilo, eu fugia, ela mandava me pegar, brigava comigo. Eu era muito influenciado, muito ingênuo, mas eu comecei a ouvir elogios, eu gostava disso, e fui deixando os estudos de lado. Foi ai que eu foquei nisso, comecei a sair para os interiores, para Europa, e eu fiquei nisso. Com o meu ateliê eu tenho outros planos, eu tenho plano até pra morar na Europa, em Berlim, eu tenho

proposta. Mas, isso é algo a pensar, porque eu teria que deixar tudo isso aqui (entrevista, 2018).

Na sua *práxis-poiesis* o artista parece ter absorvido as experiências vivenciadas durante a sua trajetória profissional, a influência cultural do tio, o bailado, as vivências de criação das primeiras fantasias, a disputa lúdica com seus pares, os elogios, os passeios pelos barracões de boi-bumbá, a experiência europeia, tudo isto gerou um caos interno que carecia expandir-se, o que fez-nos lembrar de Nietzsche (2002, p.21): “É necessário haver um caos em si mesmo para dar à luz uma estrela que dança”. Sua criação artística é fruto dos diversos contatos realizados ao longo da sua carreira, da mesma forma que a trajetória artística do personagem Mundo do romance *Cinzas do Norte*, de Hatoum, “que entrou em contato com as obras do passado e do presente, suas influências na arte vinham de muito longe: das caricaturas do francês Daumier, dos pintores brasileiros Guignard, Volpi, Portinari, da arte africana [...]” (ANDRADE, 2010, p. 59).

Os artistas-andarilhos ao passo que exercem um trabalho de criação, como um poema em ação onde eles trabalham e brincam, bem próximo da noção renascentista de trabalho, também o fazem dentro das relações capitalistas de contrato e cachê, com cobranças e desentendimentos inerentes ao trabalho de produção de um espetáculo folclórico, mesmo que atravessadas por variadas questões subjetivas em que a noção de trabalho aparece indissociável da cultura, é nesta relação que acreditamos habitar sua *práxis-poiesis*, conforme se percebe na transcrição da fala do artista J. Marcos, que confecciona indumentárias com temas amazônicos para a festa. Vejamos sua relação com o trabalho artístico, a partir de suas vivências no interior da Amazônia, nos seguintes termos:

A arte para mim é grandiosa, pois tudo que se olha existe arte, a casa é arte, uma mesa é uma arte, tudo é arte ou vira arte. Então ela é muito grandiosa para mim [...] Sempre fui de admirar tudo que o meu pai e meus irmão faziam, canoas e algumas construções, e quando eu cheguei em Fonte Boa me deparei com uma situação totalmente diferente, já com o carnaval e o festival que hoje é grandioso. Uma grande influência que tive na minha vida foi da mãe Creuza ela que sempre estava ali me apoiando e me dando conselhos. Na época a festa do boi era muito artesanal se usava muita tala, palhas e instrumentos indígenas. Fazíamos assim: nós como artistas quase não íamos atrás desses materiais, era os brincantes que faziam a busca desse material na floresta.

Aproveitávamos esses materiais para fazer diversos adereços, as palhas do coqueiro ou do açazeiro, o próprio açai, envernizávamos o açai e usávamos de outra maneira. Enfim, conseguíamos colocar o boi-bumbá na época. Eu acho que o trabalho artístico é diferente porque ele tem o poder de mexer com as pessoas, tudo muda com o festival, por isso eu amo o que faço. Com certeza me dá prazer de me aprimorar mais e mais, os elogios e os comentários, ver o reconhecimento das pessoas ao ponto de quererem levar teu trabalho para outras cidades, e isso é inexplicável (entrevista, 2018).

Insistimos uma vez mais na ideia de que o processo de criação artística desse sujeito não se baseia no espírito do *animal laborans* (ARENDT, 2016), o que se desvela são ações criativas e trágicas que estão relacionadas à subjetividade do artista, uma vez que o sujeito quando trabalha também está em processo de constituição de si mesmo, conforme postula o conceito de *autopoiesis* de Maturana e Varela (1995), posto em conexão com a fala do artista. A *autopoiesis* é um conceito que já ultrapassou o campo da biologia para nutrir outros campos do conhecimento, inclusive as ciências humanas e sociais. Os autores emprestaram o termo *poiesis* do grego para pensar na autoprodução dos seres vivos, cujos sistemas produzem continuamente a si mesmos, são, portanto, sistemas *autopoiéticos* por definição num processo de recomposição permanente de seus elementos desgastados. Esta dinâmica dos seres vivos é, ao mesmo tempo, autônoma devido a determinação de sua estrutura interna; e também dependente, uma vez que também recorre aos recursos do meio ambiente.

Significa dizer que o conceito de *autopoiesis* caracteriza o modo imprescindível e suficiente à organização dos sistemas vivos no interior de um processo permanente de trocas, de desconstrução e reconstrução em favor de uma identidade circular. A perspectiva sistêmica do conhecimento é pertinente porque se preocupa como os novos espaços e relações socioculturais nestes tempos marcados pela incerteza. É como um remanso de saber-fazer que conjuga a própria condição do humano no contemporâneo. A argumentação do artista retoma a suposta diferença entre o seu trabalho criador e os demais tipos de atividade: noções como prazer e liberdade são marcadores importantes durante o processo de sua subjetivação. Evidencia-se a centralidade da subjetividade do sujeito que trabalha e se reconhece naquilo que faz, ele contempla sua obra e a si mesmo num tempo de quase gozo.

Ânsia de viver, de ver e ser visto, de ser reconhecido pelo resultado da arte que cria, esses artistas têm consciência do caráter transitório da existência (MAFFESOLI, 2003). Efemeridade que parece não assustá-los, seus discursos e postura dão pistas de resiliência para encarar os desafios da vida contemporânea, como dizem eles “sabem se virar”. São sabedores das relações efêmeras que tecem e são enredados, das pessoas que entram e saem de suas vidas, muitas se esvaindo como fumaça no ar, nada parece duradouro, e na verdade, não é.

A sua atividade criativa também é assim, concebida “como a obra de suas mãos”, apresentada com tanta destreza para o público, muitas vezes não dá tempo de apreciar os detalhes estéticos, o brilho nos olhos da alegoria, ela somente passa diante dos olhos das pessoas, esta sua obra logo será destruída para que no próximo ano comece tudo de novo, numa espécie de dialética construção/reconstrução. Seu deleite parece estar em concebê-la ao longo de um processo complexo, é mais uma das suas criações que habitará a lembrança e o imaginário de quem esteve na arena da festa naquela noite. Que venha a próxima festa amazônica, ele estará lá trabalhando, muito embora não haja certeza de nada!

Transparece um *devir-vida*, a felicidade parece morar no processo de criar, do estar-junto a outros mergulhados na efervescência da festa. Se o personagem Gregor da análise deleuzeguattariana a partir da obra de Kafka transmutou-se em inseto para achar uma saída, para buscar uma voz que apenas zumbe, os artistas se lançam na imensidão amazônica, almejando existir para além de seu trabalho. São as novas experiências vividas em conexão com o mundo e as pessoas que encontrarão pelo caminho que constituirão seus territórios existenciais, sob a chão duríssimo da informalidade, ali floresce a sua *práxis-poiesis*.

Até agora vimos que cartografar não é um tarefa das mais fáceis. Uma cartografia sentimental como a que temos esboçado neste estudo passa necessariamente pela subjetividade daquele que escreve. Morin (2011, p.11), explica que a “fonte da subjetividade parte do indivíduo como holograma, pois ao passo em que carrega a herança genética e cultural de sua sociedade, também caracteriza-se pela sua singularidade (subjetividade) a tríade está no coração do sujeito a sua qualidade: ser sujeito”. É o que revela o artista H. Silva (48 anos), que trabalha com indumentárias nas festas populares, principalmente em Fonte Boa, sobre sua trajetória artística: “Comecei admirando o carnaval do Rio, pela Mangueira. Com 18 anos

comecei trabalhando na Vitória Régia (escola de samba de Manaus), minha escola de coração. Depois fui trabalhar no Caprichoso e uns seis anos depois vim pra Manaus e fiquei” (entrevista, 2018).

Mesmo tendo nascido e crescido na “terra do boi-bumbá”, Parintins, celeiro de grandes artistas, o artista-andarilho H. Silva se jogou no mundo, encontrando-se primeiro com a arte carnavalesca, para depois tecer outras teias artísticas longe de seu lugar de origem. Maffesoli (2001, p.113), trata dessas migrações no trabalho, dessa não-fixação num emprego, num lugar ou mesmo numa identidade. Para este pensador, o nomadismo contemporâneo possui um tom místico, de religião cujos princípios encontram-se na busca da aventura (existencial), do invisível, daquilo que não necessariamente se sabe o que é, em suas palavras a “errância [...] é um êxtase que permite escapar simultaneamente ao fechamento de um tempo individual, ao princípio de identidade e à obrigação de uma residência social e profissional”.

Vamos aproximar este sujeito da noção de arlequim que se constitui nas vivências, nas viagens, a vida nômade ajuda a sobrepor as várias camadas que recobrem sua pele, nela estão marcados como tatuagem os lugares pelos quais viajou, as experiências de vida e trabalho, trata-se de um tipo de antropófago, mestiço de sangue e de saga, que degluta as referências culturais, os gostos, as vestes, seu manto é matizado por tantas alteridades (SERRES, 2015). É lícito apontar que as andanças na vida do artista os ajuda a forjar sua condição de existência no cenário da arte atual, a alma desse sujeito contemporâneo parece impregnada de errância.

Tudo que o artista-andarilho parece não querer ser é alguém restrito às tarefas repetitivas do dia a dia, como o personagem kafkiano (1997), a monotonia lhe desinquieta. Ele é nômade, e como anotou Maffesoli (2001, p. 166), “o errante carrega consigo muitos sonhos complexos”. O artista não é afeito ao sedentarismo espiritual, criar exige movimento, as vezes ele precisa se embrenhar na floresta ou navegar pelos rios buscando a benção dos espíritos da mata, por isso a importância dada às viagens, só assim ele supera as exigências laborais, os prazos exíguos e a vida demasiadamente enclausurada no econômico, foi assim que nos revelou em entrevista o artista M. Dhotá, fonteboense (48 anos). Se a subjetividade contemporânea é trágica, logo ela também forma uma maneira de apreensão da realidade não como alternativa ou superação da racionalidade científica.

Trata-se de uma concepção de mundo com sua própria lógica que pode muito bem dialogar com a razão, conforme afirma Santos (2006), em sua crítica à razão metonímica e proléptica (monocultura do saber cartesiano) centrada em processos de produção de não existências através de suas lógicas perversas estabelecendo processos de escolha que incluem ou excluem novas experiências. De acordo com Deleuze e Guattari (2015, p.26), ao “inumano das potências diabólicas responde o subumano de uma devir-animal: devir coleóptero, devir cachorro, devir macaco, antes escapular de ponta-cabeça revirando-se, do que baixar cabeça e permanece burocrata, inspetor, juiz ou julgado”.

A subjetividade trágica do artista-andarilho da Amazônia matiza suas palavras e ações cotidianas no transcurso do trabalho na festa, referimo-nos às ressonâncias do trágico que estão na solidão, no medo, na saudade, na dor física, na criação, assim como nas experiências de felicidade (ALVES JÚNIOR, 2007). Infere-se ainda na dialogação com os sujeitos epistêmicos que há mobilização de forças antagônicas que surpreendentemente são articuladas em conflito: o uso de drogas lícitas e ilícitas que muitas vezes faz parte do seu cotidiano criativo, seja para suportar as pressões e cobranças ou simplesmente para “viajar”, ativando mecanismos mentais para a criatividade, pelo menos este é o entendimento no contexto dessas pessoas.

Nas observações dos espaços criativos dos artistas é fácil constatar a embriaguez pela cachaça, ela que acaba sendo a companheira das noites longas. Fato que nos remete a Dionísio, deus do vinho e dos êxtases, seja na antiguidade pagã ou cristã, é o vinho que permite a socialidade, a comunhão entre as pessoas. Se outras drogas conduzem à solidão, o álcool é sempre social, aponta Maffesoli (1985). Assim como em outros tempos e espaços, na Amazônia também é ancestral essa sociabilidade construída por intermédio da beberagem, de acordo com Albuquerque (2011, p.21-22):

No interior das práticas de beber saberes eram afirmados e a memória coletiva atividade, dando a elas um caráter eminentemente educativo [...] o consumo de vinho, por exemplo, inscreve-se numa tradição bastante antiga e fazia-se presente em diferentes povos e culturas [...] a cultura do *symposion*, principal meio de agregação social. Era uma reunião exclusivamente dos homens, que se desenrolava a seguir a uma rejeição. Organizado para celebrar determinados acontecimentos.

Não há dúvida que as experiências etílicas no seio das sociedades indígenas amazônicas compõem um vasto mosaico sociocultural que foi drasticamente modificado a partir dos contatos interétnicos e da inserção das bebidas industrializadas nas aldeias, o que contribuiu para a construção da ideia estereotipada que hoje atribui aos indígenas uma índole de viciados ou alcoólatras. As atividades xamanísticas também estão associadas às cauinagens, principalmente no momento ritual em que os pajés, responsáveis pela comunicação entre o mundo físico e o espiritual em diversas etnias, alçam seus voos oníricos logo após a ingestão das bebidas sagradas como a *Ayahuasca*⁶⁸, é o que diz esses versos da canção fonteboense *Tanameá*, do boi Corajoso, 2013, que descreve poeticamente as experiências paranormais do pajé da etnia Marubo, habitante do Vale do Javari, quando ingere a bebida sagrada: *Ayahuasca faz a lua transcender, ayahuasca eleva para o céu o meu poder/ de xamã do Ituí, de xamã Curuçá, Romeyá/ Que nasçam asas em mim, pajé/ Que eu possa ir até o fim [...] No transe imortalizado segue o xamã ao além [...] Eu sou homem, sou animal, semideus, espírito dos velhos Marubo [...]*.

Nem todos os artistas aceitam trabalhar em meio às chamadas beberagens. Alguns ficam muito irritados quando se perde tempo com esse tipo de coisa no espaço de criação, o que os faz buscar outros lugares para trabalhar, como casas de amigos na cidade. Todavia, não é raro entrarmos nos barracões da festa artistas e ajudantes consumindo bebidas alcoólicas, as pessoas contratantes fazem vistas grossas, até compram bebidas alcoólicas a pedido dos trabalhadores. E é justamente nesse paradoxo da existência que está a beleza de uma apreciação trágica que nos permite articular as subjetividades dos artistas à cultura, afinal a experiência dionisíaca oportuniza a fuga da singularidade e em seu lugar aflora o uno, o estar-junto celebrando, integra-se a parte ao todo cuja natureza engendra a destruição da subjetividade concebida pela modernidade, na perspectiva de Nietzsche (2011). Ainda sobre o consumo de bebida alcoólica no trabalho, o artista M. Silva, revela o seguinte:

Tem pessoas que fazem isso para trabalhar outros para viajar. Esses negócios de bebidas e drogas rolam muito nesse meio de trabalho [...] Em todos os municípios que trabalho com arte eu percebo isso. Em Coari foi uma das poucas, ou talvez a única cidade, que eu não vi, por incrível que pareça. Já em

⁶⁸ Também conhecida como iagé e santo daime, é uma bebida enteógena produzida a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* com diversas outras plantas.

Manaus, no centro dos galpões, é demais [...] (entrevista, 2017).

A narrativa do artista sobre as experiências com bebidas e drogas no interior dos espaços criativos nos leva a mergulhar na noção do trágico contemporâneo, situando-a num horizonte teórico em virtude de estamos tratando com um termo polissêmico que pode causar certa confusão conceitual devido a sua força enquanto dispositivo explicativo⁶⁹. No livro *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo* Nietzsche (2011), elabora uma filosofia do retorno do trágico, retomando a antiga distinção grega entre os deuses Apolo e Dionísio, para pensar no valor da tragédia grega como expressão metafórica desses dois instintos presentes no universo. Ao tempo em que busca as origens da tragédia grega, o pensador elabora uma discussão estética a partir de elementos clássicos, situando o problema da arte alemã de seu tempo, especialmente a música e a ópera que teriam se afastado do modelo artístico grego, sufocando ou mesmo abandonando o elemento dionisíaco, valorizando apenas o aspecto apolíneo. Para entendermos a aguçada reflexão estética sobre a tragédia grega feita por Nietzsche⁷⁰, é importante sublinhar as duas categorias basilares de seu pensamento: o dionisíaco e o apolíneo.

Do ponto de vista ontológico há outra contradição importante entre esses dois princípios constitutivos, conforme assinala Nietzsche (2011). Para o filósofo o apolíneo ocorre como processo de individuação, é uma experiência de constituição de si, diz respeito ao distanciamento entre os seres que, por sua vez, voltam-se para dentro de si. Deus da beleza e da simetria, Apolo é a força harmônica da criação do indivíduo que permite a separação de cada objeto, tornando-o independente de todo o resto. Dionísio é o oposto, ele é hibridismo em movimento que propicia uma experiência coletiva e vislumbra a reconciliação do homem com os outros e com a natureza. O dionisíaco oblitera a individualidade em detrimento de um todo social, sentimento místico e sensual de enlace com o universo.

⁶⁹ Comumente se designa a tragédia como acontecimento doloroso, acidentes com vítimas fatais, tristeza e comoção coletivas profundas. Para os gregos antigos a tragédia possuía outro significado: *trágikós* era, sobretudo, uma expressão artística das mais elevadas. Aristóteles, mesmo não se atendo a uma teoria sobre a tragédia, tratou de associá-la à *katarsis*, isto é, o espetáculo teatral (trágico) para realizar-se como obra de arte deveria necessariamente levar o seu público espectador à catarse, purgando as emoções e aflorando as sensibilidades para os eventos ali encenados.

⁷⁰ Nietzsche não é o precursor desse debate sobre o valor da Grécia clássica para cultura alemã, na realidade ele está mergulhado num projeto político e cultural bastante amplo de sua época cujo cerne é a busca pelas raízes clássicas desta cultura.

O poder da concepção nietzschiana do retorno do trágico é inspirador cuja leitura crítica da cultura moderna, e o modo como pensa o retorno do trágico enquanto princípio constituinte da vida e da arte, além de propor uma reconciliação, diríamos que até de uma aliança, entre elementos dionisíacos e apolíneos, vai ressoar nas teorias sociais contemporâneas. A leitura de Adorno e Horkheimer (1985, p.115) aponta para uma deturpação do trágico pela indústria cultural, isto é, para esses autores a cultura de massa hegemônica teria degenerado e impossibilitado o espírito do trágico na sociedade contemporânea, especialmente no que se refere à criação artística⁷¹, “a indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo [...] ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo”.

Como já se mencionou a despeito do tom pessimista dessas críticas, ao invés de pensar nesse domínio absoluto das manifestações populares por parte da indústria cultural, é interessante perceber atualmente a afluência de certas permutas culturais, certas tramas entre tradicional e moderno enquanto estratégias de permanência, determinados encontros entre o local e o global que têm ocupado a cena cultural na atualidade, sem necessariamente produzir graves perdas, conforme demonstra Canclini (2006), em seu livro *Culturas híbridas*. Claramente observamos elementos de continuidade na festa amazônica, embora muitas vezes tenhamos que desvelá-los, escavá-los.

A ambiência efervescente na atividade artística, das beberagens e brigas, do ciúme e da jocosidade nos leva ao encontro de Maffesoli (2003), já que sua aproximação com o pensamento de Nietzsche lhe permite teorizar sobre o retorno do trágico nas sociedades contemporâneas. Para este pensador a vida acontece mesmo é no cotidiano, e é esta a grande mudança que tem ocorrido: passamos do drama moderno crivado pelo historicismo de tempo linear, pela crença na felicidade da humanidade a partir do progresso tecnológico e científico, para o trágico na atualidade marcado por um presenteísmo com a forte presença da morte na vida, precariedade da existência e das relações sociais, violência e impotência humana diante dos fatos, o marco deste momento é a aceitação do destino trágico e da finitude, como revela o artista E. Wizard: “A bebida no barracão está ligada ao movimento, aquela

⁷¹ Esta concepção vê a tragédia humilhada pelos dispositivos massivos da cultura ocidental culminando com o puro e simples fim da arte, neste caso, há evidente vinculação do trágico ao cenário estético desolador que não possibilitaria o caráter emancipador do verdadeiro espírito trágico.

aglomeração e animação do pessoal trabalhando no barracão. E com isso eles acham que o trabalho pode fluir de uma forma melhor” (entrevista, 2018). É justamente nesta perspectiva que Maffesoli (1985), reconhece que na experiência popular o álcool é sempre social, possuindo função de agregadora e de exacerbação dos sentidos.

O artista refere-se com certa angústia a este contexto de uso de bebida alcoólica no ambiente do trabalho artístico. Há nesta aparente contradição entre uma atividade que exige destreza e concentração, que busca o perfeccionismo, e certos comportamentos mergulhados na embriaguez e nos alegres momentos de gozo, que transcendem a atividade laboriosa. Esta contradição atravessa a vida dessas pessoas, e é assim que elas estão em fazimento constante, sua ânsia pelo apolíneo no seu trabalho artístico ressoa um valor da existência de caráter oposto, isto é, o dionisíaco viceja com seus devires que se inclinam para o cansaço, a melancolia e os instintos, deixando estes sujeitos abertos para o encontro inusitado, o inconsciente, o imaginário. Tragicidade que, na acepção de Alves Júnior (2007), poliniza as borbulhas de sensibilidade, o olhar da alma que se inclina para habitar o novo tempo, o devir. Por este prisma o indivíduo-corpo torna-se sujeito atravessado pela prática da *poiesis* de sua própria condição humana na Amazônia, vertigem que traz positividade às adversidades da vida, imperfeita por definição.

TERCEIRO PLATÔ NO ATELIÊ DO IMAGINÁRIO

De repente, ele se faz sonhador do mundo. Abre-se Para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca Teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos [...] O tempo já não tem ontem nem amanhã.

(Bachelard, 2009)

3.1 Artesania do imaginário

Mais do que um confronto, nossa investigação chegou até aqui como um encontro entre o poético e o epistêmico, tendo como chão a Amazônia enquanto ateliê do imaginário artístico. Dimensões que durante muito tempo foram tidas como antagônicas pelo edifício cartesiano que estabelece um antagonismo binário entre a cultura científica e a cultura humanística (SNOW, 1995). Essa dicotomia acabou gerando um abismo de incompreensão mútua: cientistas acusam os intelectuais das humanidades de falta de objetividade e rigor, ansiosos em restringir o pensamento ao presente imediato. Por outro lado, os intelectuais consideram os cientistas como especialistas ignorantes, inconscientes da condição humana.

É assim que ciência e arte permaneceram afastadas, ignorando-se de maneira recíproca. A proposta do sobredito autor é que ambas as culturas possuem pontos de confluência, partilham de elementos comuns que podem colaborar para a formação da cultura científica engendrada pelos processos de criação nos quais cientistas e intelectuais estão mergulhados. É no rebojo da cultura científica que nos propomos a viajar na complementariedade do poético e do epistêmico, pois se o poético permite o trânsito entre o visível e do invisível, o epistêmico se nutre dessa ambivalência através de uma dialogia transdisciplinar, geradora de um novo conhecer. Neste processo a imaginação é o fio condutor da reflexão no processo de construção do próprio conhecimento⁷².

⁷² A tradição filosófica dos estudos sobre a imaginação é tão antiga no Ocidente quanto o problema filosófico acerca do conhecimento. Gaston Bachelard em toda a sua obra poética é quem rompe com essa tradição de relegar a imaginação ao mundo metafísico; para tanto ele parte do exame de textos antigos, poesias ou obras de arte, numa espécie de topografia fantástica entrelaçando sensibilidade e imaginação, interessando-lhe o enfoque estético, “segundo o qual a imagem é apreendida não como construção subjetiva sensório-intelectual, como representação fantasmática, mas como acontecimento

A ciência moderna, estéril de imagens oníricas, pretendeu dominar a natureza, porém, só conseguiu desprovê-la de sua imaginação criadora, relegando-a ao mundo do delírio e do não-científico, era “a louca da casa”. Para Bachelard (2009), a dicotomia entre ciência e arte não tem validade em virtude de o homem devaneiar enquanto pensa, e pensar enquanto devaneia, daí o imaginário ser terreno fértil para pesquisas, sobretudo, quando o próprio pesquisador está enredado sensivelmente no processo de criação. Ele demonstra que existem outras realidades cuja fonte é a imaginação criadora, o mesmo homem que faz a ciência (pensamento, método) também faz arte (sonho, devaneio), nosso espírito é criador em sua essência: razão e emoção agem, interagem no homem em suas tentativas de apreensão da realidade do mundo e da vida. Neste processo do conhecer, não há excludência, mas sim complementariedade.

Ora, criar, intuir, imaginar, dar lugar ao inexistente, são atos dinâmicos do ser humano, seja na ciência ou nas artes, estas últimas compõem uma “fantástica reserva de emoções, abrem janelas para o mundo, acionam níveis de realidade não percebidos pela linguagem fria e distante de conceitos, teorias, métodos”, enfatiza Carvalho (2009). Por isso mesmo não se trata mais de saber qual é a perspectiva mais correta, mas sim quais os enlaces que as irmanam numa perspectiva complexa, conforme dissemos em outro escrito quando analisávamos o livro *Teoria do conhecimento e arte*, de Vieira (2006),

Artistas, filósofos e cientistas partilham um núcleo comum, aquele que envolve os atos de criação [...] a ciência cartesiana tentou a todo custo eclipsar a subjetividade em seus processos constitutivos, porém é inegável que o trabalho do cientista é uma atividade criativa – basta recordarmos de algumas invenções científicas que floresceram a partir de *insights*, momentos inesperados advindos daquela sensação de imediato [...] (HOLANDA; SOUZA, 2017, p.256).

objetivo, integrante de uma imagética, um evento da linguagem”. Especialmente o Bachelard noturno é um navegante dos países dos sonhos e da fantasia, dionisíaco que se atenta às florações artísticas desses territórios. Aqui o autor conquista para ele e para nós, os fundamentos da legitimidade do devaneio, os motivos que tornaram o sonho imprescindível à arte e à vida (conquista do direito de sonhar), aqui também é o pedagogo ao ensinar-nos as riquezas do devaneio.

A nossa consciência tende a superar os pressupostos econômicos e políticos que seguramente nos atravessam na convivência social, o que denota que as celebrações amazônicas não se resumem a isto. Sua força motriz habita no imaginário das pessoas que estão ali para celebrar, e daquelas que mesmo estando na festa para confeccionar arte não deixam de vivenciá-la de maneira efusiva. Queremos dizer que a atividade criadora desses artistas-andarilhos nos transporta para mundos imaginários, constituindo identidade, a partir das obras de suas mãos, como nos revela Bachelard (2009). Mesmo diante das amarras que o prendem ao produtivismo capitalista, o homem não cansa de caminhar pelas sendas das experiências imaginárias quando torce com fervor pelo time de futebol ou de seu boi-bumbá, quando se esmera em ajudar alguém, quando se apaixona ou quando vive a festa ou nela “realiza suas viagens imaginárias”.

Esta implosão das antigas fronteiras é celebrada por Morin (2012, p.146), quando este reflete que quanto mais nossa civilização mergulha no cálculo anônimo, na técnica e na burocracia, mais emerge um contra movimento⁷³ que almeja regenerar o nosso pacto poético com a vida: o encontro com amigos, o riso, as festas. A estética produzida nesses encontros não nos transporta apenas para mundos imaginários, ela age ainda na transfiguração do mal e do sofrimento cotidiano. Ela assim nos torna melhores e mais sensíveis. Todavia, não trata-se de uma estética de cunho racionalista. Analisando a obra do poeta Edgar Allan Poe, também um ser errático possuidor de uma imaginação andarilha, Baudelaire (1993), tece fecundo elogio para a imaginação criadora, opondo-a ao cartesianismo estético que veio a predominar nos círculos artísticos modernos.

É esta imaginação criadora do artista que se opõe às normas estabelecidas. Ora, mesmo diante do avanço do processo civilizador não deixamos de sonhar e imaginar, nem nos tornamos prisioneiros da realidade; há em nossas ações e reflexões sempre espaço para a criatividade e a afetividade que, em última instância, nos integra às forças demiúrgicas dos nossos antepassados, e as festas contemporâneas coloridas comprovam esta tese de estetização da vida.

O pensamento amazônico, como já o dissemos, não navega numa epistemologia cartesiana, e nem tem por base rochas que ferem a terra para erigir o alicerce de algum edifício grandioso, ele é rizomático. Por configurar uma outra

⁷³ Carvalho (2009), reconhece neste processo contracorrentes, que estão aí para quem quiser ver, criticar e descrever, revelando que a esperança ainda não morreu.

gnose, pensada aqui como desordem e desconstrução, ele opera numa vertigem sensível que poderíamos metaforizar como sendo uma tessitura que põe no lugar do edifício um *tapiri* que não renega sua essência sazonal, respeita os ciclos da selva e das águas, compartilha ecologicamente a existência cultural e natural com outros seres (animados e inanimados), sem excluí-los. Neste caso, não há uma construção, mas uma tecelagem comunitária, uma cestaria indígena ou uma tarrafa⁷⁴ de um pescador.

Daí que o imaginário amazônico conversa intimamente com o imaginário global, diálogo que consubstancia a *práxis-poiesis* do andarilho. O que se observa nos processos criativos da festa amazônica, em particular a fonteboense, é que o artista se expressa a partir de referências culturais, elementos míticos e tradicionais, narrativas populares que circulam pelo cotidiano, além das leituras de obras que versam sobre o universos lendário da região. Através da obra de suas mãos e mente, o andarilho conecta elementos, ou melhor, tece os fios simbólicos usando diferentes materiais, tornando-os coerentes, concretizando-os por intermédio de sua arte. Nesta tarefa de tênues sobreposições entre real, surreal e irreal, constituidora da seiva criativa, o artista transforma ideias em matérias e vice-versa, sem se ater à datações, causas e efeitos, sem parâmetros socialmente impostos ou amarras científicas de um certo método. Quando indagamos a um artista-andarilho sobre o seu imaginário, notamos que ele não o conceitua, narra-o como uma pororoca carregada de dinamicidade, a saber:

A imaginação é meio que um sair de si em busca de algo. É dar uma vida a uma obra que a gente faz. O imaginário é como um fluxo que vamos buscar para dar vida à nossa arte. É você buscar outros mundos. Tem a razão quando você reflete sobre algo que tá faltando tipo num tuxaua ou fantasia, mas precisa da viagem nesse imaginário. Tu nunca viu algumas coisas que o artista cria, mas ele faz, vem do imaginário e ele vai buscar, alguns bichos, coisas que vão pra arena (V. Jhones, entrevista, 2019).

Se analisarmos a fala de V. Jhones à luz das lentes de Bachelard (2009), vamos perceber que no imaginário amazônico floresce uma cultura que advém das vivências, devaneios, processos de (re) criação das imagens-metáforas que não deixam de gerar também conhecimento e reconhecimento. Esta imaginação pode ser compreendida, mesmo que de maneira ainda fragmentada, na sua manifestação

⁷⁴ Rede de pesca de malha fina, geralmente com pesos nas extremidades e uma corda para puxá-la.

fenomênica através das imagens poéticas (e estéticas) que repercutem em nós seres humanos, numa espécie de experiência estético-existencial (como eu sinto, compreendo e significo as coisas) que resguarda a consciência do sujeito imaginante na realidade construída por ele. E mais, a experiência estética não se circunscreve à arte, pois para Bachelard toda experiência compreensiva que fazemos da realidade é estética.

Na Amazônia a imaginação criadora assume a tonalidade de folclore, enquanto espaço poético de seus povos, ela “destemporaliza o tempo” (DURAND, 2002, p.408), isto é, ao longo de sua história cultural, a Amazônia se manteve como reserva de eternidade contra o tempo, em sua função fantástica. É justamente nesses espaços, segundo Durand (IBIDEM, p.413), que se desenvolvem os trajetos imaginários, em virtude de suas três qualidades: ocularidade, profundidade e ubiquidade. As tradições culturais e folclóricas da região possuem uma profunda vocação para o florejamento das subjetividades, da abertura para o Ser e para a liberdade, pois, “[...] a verdadeira liberdade de vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário” (IBIDEM, p.430).

Por isso reconhecemos o folclore como uma das camadas simbólicas que metamorfoseia o homem amazônico num verdadeiro “Hesíodo tropical” (LOUREIRO, 2001). Há nessas manifestações populares uma preciosa produção de uma teogonia plástica, que se revela através de uma afetividade cósmica: grupos populares, artistas autodidatas, pessoas das camadas subalternizadas da sociedade, promovem uma conversão estetizante da realidade em signos e símbolos, frutos de seus labores cotidianos, de seu diálogo com os rios e florestas, de sua ancestralidade cintilante. A Amazônia, tema e substância encantatória dessas expressões culturais, transforma-se numa grande e verdejante cosmo-alegoria. Uma espécie de mundo real-imaginário, cravejado por uma poética do imaginário.

Folclore e cultura popular semeiam (e são semeados) uma poética do imaginário que faz aflorar a luminosidade da criatividade. Fecundam-se da sensação de imensidão e do ermo profundo das florestas, das paisagens coloridas, diante das quais os olhos e o pensamento se perdem, rios com águas de diferentes matizes que se abraçam numa poética estetizante. Toda essa explosão de vida e cultura é terreno fértil para as projeções do imaginário, produz cultura e gera reflexão, não aquela da

metafísica cartesiana, o pensamento amazônico está bem mais perto do pensamento selvagem!

O poético, expressado no âmago das manifestações festivas, como as festas folclóricas tradicionais, lenteia o tempo e a finitude porque se contrapõe ao nada e à morte. Eis porque nós seres humanos temos uma avassaladora sede de imagens e sonhos, são eles os “fiéis companheiros que nos convidam a encarar a desregulação do mundo de modo menos pessimista, a perceber a realidade de forma linear, a descrever dos ditames da razão, a usufruir das delícias do imaginário [...]” (CARVALHO, 2009, p.10).

Ora, não custa recordar que a festa sensualiza o pensamento, torna as pessoas mais sensíveis, e o humano necessita desse rompimento com a racionalidade da vida para manter a coesão social. Ela viola os interditos sociais, propiciando a circulação das riquezas produzidas pela sociedade, bem como seus bens simbólicos. É neste sentido que percebemos o borbulhar de uma poética enquanto a forma de expressão da *poiesis*, aqui entendida como produção de si, atos criativos de nossa existência, por meio de diversas linguagens dentre as quais a artística que atravessa a festa em suas múltiplas dimensões. Neste entendimento o imaginário amazônico nas festas reconstrói a todo tempo a esperança e o horizonte da existência.

É através da criação artística do andarilho que o imaginário amazônico se realiza e ganha vida: seres fantásticos, mitos ameríndios, rituais sagrados, contos populares, são transfigurados artisticamente da imaginação para a realidade. É a subjetividade do artista, capaz de captar as afluências do imaginário, que transforma o até então irreal em arte encantadora. Acerca da criatividade do artista do boi-bumbá de Parintins, Nogueira (2014, p.171), argumenta que “ironicamente forças da razão e das encantarias míticas se juntam para tecer o espetáculo em favor do lúdico e do mercado”. Não há dúvida quanto ao fato de que o artista amazônico necessita da técnica especializada e dos recursos para executar esse processo de materialização do imaginário nas festas populares. O que defendemos é que este fator da técnica anda ao lado (e muitas vezes é suplantado), de uma *poiesis* proveniente da cultura amazônica atravessada pela ancestralidade. Conforme escreve Santos (2005, p. 94):

Consciência da natureza, pela reflexão, no próprio corpo e a vivência do atemporal no espaço, reforçam na noção de ancestralidade o fato de que a herança ancestral é muito maior e mais durável (grande duração) do que a minha existência

(pequena duração). Esta herança coletiva é patrimônio do grupo comunitário a que pertencemos e me ultrapassa. Desta forma, temos como esta ancestralidade uma relação de *endividamento* na medida em que somos o futuro que este passado possuía e nos cabe atualizar as suas energias mobilizadoras e fundadoras. Num resumo: nossa dívida com a ancestralidade é sermos nós mesmos.

A ancestralidade nos oferece a chance de retorno ao mito, às raízes que nutrem o nosso Ser-no-mundo. Trata-se, pois, de *Religare* no sentido de religação com a cosmovisão e com as forças míticas que compõem o nosso tecido social originário, uma religação (quase no sentido de religião mesmo) com os nossos ícones do presente e também do passado. Campbell (1992), pensa a mitologia não como um conjunto de mentiras, o mito é como a poesia que transcende a realidade em virtude de encontrar-se para além das convenções da linguagem. O autor insiste na ideia de que o mito é uma abertura que lança a mente do homem para o que pode ser conhecido, mas não contado.

O mito está intimamente conectado ao rito na medida em que este último é um modo de se concretizar em ação o mito na vida da sociedade por intermédio das festas, danças, cantos e outros. Ele narra, celebra, temporaliza sem datar uma realidade cósmica, é sempre uma narrativa criacional, descreve-se como uma coisa que foi produzida, como começou a existir (ELIADE, 2007). O andarilho tem acesso a essas forças, comunga com elas, transportando-as para as suas obras artísticas.

As encantarias são ressignificadas plasticamente, tornando-se fato folclórico, fundamentado pela artesanaria do andarilho que mitifica o contexto festivo. Morin (2011, p.175), já assinalava esta ressurreição do mito nas sociedades contemporâneas, agora ressignificados pelo campo estético/poético, e é justamente disto que estamos falando. Eclodem novos mitos ou mesmo os antigos são revisitados pela arte num processo inebriante de remagificação do mundo. Subjetivação, estetização, são alguns dos componentes desse processo, em que “as antigas estruturas arcaicas do mito apropriam-se das estruturas evoluídas da ideia”. A tecnociência moderna que tentou aprisionar a natureza e, por conseguinte, o mito, talvez, tenha se tornado ela mesma um mito, uma magia prometeica, o que não impediu o mito de proliferar no coração das sociedades como um vírus que, clandestinamente, “se introduzisse no DNA do hóspede e nele se integrasse, suscitando desde então uma atividade propriamente mitológica, mas invisível” (IBIDEM, p.176).



Figura 13 – Pajé do boi-bumbá fonteboense
Fonte: Pesquisa de campo, 2018.

Estamos na presença de uma obra de arte que evoca a ancestralidade amazônica. A *práxis-poiesis* do andarilho poematiza elementos míticos da cultura para compor a indumentária do pajé, e a imaginação artística deve concebê-la a partir de determinados traços da tradição, obviamente, transmutando para uma realidade folclórica. Na festa de boi-bumbá em Fonte Boa é o pajé que preside o ritual que deve sempre culminar com a vitória do bem sobre o mal e todos os brincantes celebram com danças e cantos, culminando na apoteose da festa: quando todos os brincantes encontram-se juntos na arena. Esta celebração folclórica não deixa de ser um processo de mitificação no sentido de que os rituais tematizam a cultura indígena de maneira poetizada, se apropriando de imagens míticas para evocar valores morais e éticos, a sabedoria dos xamãs nativos que curam as enfermidades através das ervas, a transcendência para um mundo espiritual, a busca pela paz e por uma nova vida.

A mitologia, então, ganha novos tons pelas mãos dos artistas populares. Há uma revisitação do mito e do universo mágico da Amazônia, culminando com a criação de novos mitos. Seria aquilo que Hobsbawm e Terence (2012), denominam de “invenção das tradições”; diríamos que essas novas tradições advindas da espetacularização do imaginário amazônico (NOGUEIRA, 2014), transformam o artista-andarilho não só num inventor (no sentido de criador, *poiético*), como também

o alça a condição de protagonista cultural, novo inventor de uma Amazônia fantástica. Detalhe importante: em sua *práxis-poiesis* o andarilho dá ênfase na Amazônia paradisíaca que vive constantemente ameaçada pela degradação, deslocando para o centro do palco certa positividade quanto aos padrões culturais dos povos amazônicos e, por sua vez, obliterando a dimensão negativa que associava a região a um inferno verde, repulsiva e impossível de abrigar uma civilização. Exemplos desse desapontamento com os povos e costumes amazônicos pululam na literatura, são perspectivas que ajudaram a forjar o pensamento social sobre a região, conforme explicita Pinto (2008), em sua *Viagem das ideias*.

Sabemos que historicamente houve insistência em definir as populações indígenas com base em axiomas já consagrados pelo europeu. Sua primeira ação foi a construção imaginária do Outro, desenhá-lo como bom ou mau selvagem, canibal, sem lei e sem rei, não preocupando-se em entender seus signos, símbolos e instituições, o que lhes permitiria mergulhar na cultura diferente. Preferiu-se transformar (inventar) a figura trágica do indígena no Outro habitante da longínqua periferia do Ocidente que, por sua vez, se colocou como modelo de civilização, tendo imposto isso (material e simbolizante) ao mundo, através de uma verdadeira geografia do exótico que se fixou de maneira veemente com o movimento contínuo de ocidentalização, expandindo a fronteira entre Ocidente e Oriente, no entendimento de Pinto (1999, p.45).

O rito nas sociedades amazônicas tradicionais, tão vilipendiado pela cultura alóctone em sua visão de mundo eurocêntrica, é o mito tornado vivo por intermédio da ação, funcionando como núcleo dramático do imaginário. Na celebração festiva do boi-bumbá ele é deslocado e ressemantizado artisticamente. Para Morin (2012, p. 144), o complexo “mito-rito-religião alivia, amortece, modera, adormece, cicatriza a angústia. Recorre à benevolência sobrenatural.” O artista reelabora a cultura indígena, operando com memórias, contos e mobiliando forças ancestrais e modernas, seu fazer traz para a cena cultural a constituição de uma identidade regional, como se ele fizesse um pacto surrealista com o real sem necessariamente negá-lo.

Fantasia, alegorias e corpos em performance tratam da cestaria, das batalhas míticas e históricas, dos modos de vida e da dialogação com os espíritos da mata. O artista procura a todo instante transparecer ou tomar de empréstimo em sua *poiesis amazônica* aquilo que Viveiros de Castro (2017), conceitua de “perspectivismo ameríndio”, isto é, para os povos indígenas amazônicos não há clara separação entre

humanidade e animalidade, no tempo mítico os animais coabitavam o mundo com os homens. Animais são gente, pessoa, intencionalidade, consciência. Os artistas amazônicos captaram essa ideia, como vemos no excerto da toada a seguir:

O cosmo mítico Yanomami
Yomarley

*No clarão da lua cheia,
Os bichos se calam, as árvores falam de um cosmo estranho,
É a terra-floresta dos Yanomami [...]
Vejo imagens Utopë, são os entes da floresta,
Mamíferos, peixes, lagartos, insetos,
Meus poderes de xamã,
O cosmo, o trovão, tempestade e a lua.
Vim proteger dos predadores sobrenaturais.
Sou gente-espírito, tenho a visão e o poder dos fenômenos,
Sou gente-espírito, o transe, a dança, o Xapirimu,
Sou gente-espírito, eu sou xamã, guerreiro do invisível (CORAJOSO, 2011).*

Na canção o compositor interpreta poeticamente a narrativa dos índios Yanomami, que habitam a região fronteira entre o Brasil e a Venezuela, enfatizando a transcendência espiritual do xamã, a fim de combater o mal assolador do espaço sagrado daquele povo. Evocamos as palavras, assim como a própria trajetória existencial do xamã Kopenawa, no livro *A queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 5), a saber:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar.

A cultura ancestral e a história recente dos Yanomami, narradas pelo xamã Kopenawa, numa espécie de pacto entre o xamã-narrador e o antropólogo-escritor, se

enovelam em imagens míticas, como a fumaça do veneno⁷⁵ lançada em *Urihi*⁷⁶ pelo forasteiro, por exemplo. A tecedura do mundo invisível dos Yanomami revela, por intermédio das visões xamanísticas (de uma lucidez política e poética arrebatadora) de Kopenawa, um futuro de horrores para o planeta, dada a degradação incontrolável dos ecossistemas vivos.

Kopenawa tem consciência de seu lugar de enunciação, ele evoca um espaço que não é aquele território abstrato loteado por pretensos donos que gastam suas vidas na sanha de acumular; sua fala é sobre um mundo sem cercas e sem proprietários, vamos ouvi-lo: “na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os *xapiri*, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.480).

O voo do xamã Yanomami é para nos revelar esta ecologia ancestral que tem na floresta fecunda, *Urihi*, a terra que respira e nos acolhe, uma conexão viva e pujante entre todos os seres. Não se trata de um chão para ser devorado em seu ventre pela busca de riquezas, essas devem permanecer lá. Elas são os esteios míticos que sustentam o mundo e o céu (morada dos espíritos), portanto, arrancá-las de sua função cósmica significa o desmoronamento do céu e o aniquilamento do mundo. A voz ancestral nos alerta: o céu vai cair, está caindo sobre a cabeça de uma civilização que sofre de um vazio existencial profundo, que embarcou numa viagem cheia de cobiça que tem nos levado rumo ao abismo.

Nas sociedades indígenas o ritual presidido pelo pajé configura-se numa espécie de anestesia contra a finitude. Ele é um contraponto porque reafirma os laços da sociedade com a vida, motivo pelo qual só existem ritos de caráter coletivo: cada sociedade aspira a eternidade à sua maneira, freando a temporalidade, aquilo que Durand (2002), denomina de “não-tempo mítico”. O retorno cíclico do mito, do boi morto, que talvez nada mais seja do que a alma (subjetividade) da sociedade fonteboense que busca de todas as maneiras ressurgir simbolicamente, posto que, como vimos nos platôs anteriores, é uma cidade-nômade, devastada concreta (e simbolicamente) pelas águas do Solimões, devorada pela cobra-grande, punida pela

⁷⁵ Representada na cultura Yanomami pela espírito maléfico *Xawara*, o monstro devorador.

⁷⁶ É a terra-floresta sagrada dos Yanomami, um superorganismo vivo onde habitam todos os seres, inserida numa complexa dinâmica cosmológica de conexões entre seres humanos e não-humanos.

quebra do interdito (tabu), que vedava o traslado da imagem da santa mestiça para novas paragens.

A figura do pajé no boi de terreiro, outrora limitada à ressurreição do boi após a falha do médico e do padre, agora vem revestida das sombras da noite da floresta. A dança do pajé é exótica, sua performance deve ligar-se ao mistério e à congregação de forças sobrenaturais para confrontar o mal. O xamã é um ser andrógino no que diz respeito à espécie, ao fazer uso das máscaras, plumas, próteses animais, ele ritualmente se veste de animal, assumindo a sua forma. O caráter performático de suas ações engendra uma metamorfose corporal, pois é pelo corpo que se expressa a subjetividade (alma) nas sociedades ameríndias. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017).

A máscara metamorfoseia metafisicamente a identidade de quem a usa, mas neste caso, não é uma fantasia, e sim um instrumento. Mas como relacionar o perspectivismo ameríndio, florescido nas terras baixas da América do Sul, com o estudo dos processos criativos de artistas-andarilhos contemporâneos? O que parece absurdo num primeiro momento, na verdade é uma tentativa de trazer para o debate categorias amazônicas que ressoam para além das aldeias indígenas, e a noção de corpo com sua expressividade inscrita na cultura das pessoas que participam das celebrações populares, é uma ponte epistêmica que nos aproxima, haja vista que, assim como o pensamento ameríndio, os artistas e participantes de uma festa amazônica, escolhem o corpo/cultura (corpo selvagem) para se fazer comunicar, aqui ele se faz elemento de agregação sociocultural.

O xamã é o encantador e o legislador decano da tribo, aquele que fala com os espíritos, no boi não se concebe o pajé como uma figura ligada ao mal, ele sempre será o salvador da aldeia. Viveiros de Castro (2017), ressalta que nas sociedades ameríndias é somente o xamã enquanto pessoa multinatural capaz de transitar entre as diferentes perspectivas, sem perder a sua própria condição de sujeito. As toadas dedicadas ao pajé (chamado muitas vezes de xamã, curandeiro, feiticeiro, mandingueiro, ancião, curaca) e ao ritual comandado por ele, a cada ano nas apresentações dos bois, merecem atenção especial na pesquisa e fundamentação, podendo, sempre envolto numa atmosfera mística, exaltar através de cantos e orações, a bravura e a sabedoria dos deuses, o sonho telúrico ou a luta contra as forças malignas.

As canções ritualísticas cheias de sons de instrumentos tribais, aludindo a uma celebração mágica, juntamente com a performance do jovem ator que interpreta o pajé no boi-bumbá, a máscara ou maquiagem, e, primordialmente, a fantasia criada pelo artista-andarilho G. Moreno, criam toda uma atmosfera sombria e misteriosa. Elementos noturnos que se associam ao imaginário numa poeticidade ancestral, que nos faz lembrar de Lévi-Strauss (1996, p.227), quando de seu contato com o feiticeiro Bororo, narrado assim em seu *Tristes Trópicos*:

[...] é o mestre dos poderes celestes e telúricos, desde o décimo céu (os Bororo creem numa pluralidade de céus superpostos) até as profundezas da terra; as forças que controla – e das quais depende – são, pois, dispostas seguindo um eixo vertical, enquanto o sacerdote, Mestre do Caminho das Almas, preside ao eixo horizontal que une o Oriente ao Ocidente, onde se localizam as duas aldeias dos mortos.

Gostaríamos de destacar dois aspectos que julgamos importantes neste debate: a) estamos tratando de uma arte profundamente noturna; b) o mito tornado rito é travejado por uma *poiesis*. As emanções dessas cenas e cenários na festa amazônica formam verdadeiro vetor que forja afetos, compartilha símbolos e signos regionais, constituindo cimento da vida societal. Se a tonalidade da arte amazônica confeccionada pelo andarilho é profundamente noturna, ousemos comentar Durand (2002), acerca dos dois grandes regimes sobre os quais se assentam as estruturas antropológicas do imaginário: as constelações de imagens diurnas e noturnas:

Diairético, ascensional, arquétipo da luz, apolíneo, pássaro, levantar voo, verticalidade definitiva e masculina, epistemologia, oposição ao devir temporal, consciência heroica, oposição à queda e à animalidade, prometeico

Lunar, trevas, feminilidade, a queda, mergulho nas profundezas, labirinto, precipício, garganta, intimidade, o regresso, a noite divina, a grande-mãe, mistérios, águas (rios, peixes), natureza, flores, animais, dionisíaco

Fonte: Inspirado em Durand (2002, p.191-240)

Ressalte-se que não há excludência entre os dois regimes, é por isso que podemos depreender que, embora o regime predominante do imaginário do artista

amazônico seja o noturno, isto não quer dizer que ele também não seja iluminado pelos raios de Apolo na sua arte, cuja imagem principal é o voo, a viagem artística que evoca certa dinâmica ascensional. É que as imagens dominantes, como podemos verificar no quadro acima, remetem à noite, à animalidade, à natureza, ao labirinto verde-vivo, aos seres que vivem submersos, aos mistérios da mãe-terra, ao mergulho nas profundezas da Amazônia. Há uma reflexão de Durand (2002, p.91-92), que nos ajuda a entender esta questão:

No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo [...].

Não obstante, é necessário frisar que o imaginário amazônico não habita tão somente o sonho dos homens e mulheres da região, a visualidade sente necessidade de certa materialidade. Sem essa materialidade não se sonha, e sem esse sonho o andarilho não pode buscar outras bifurcações em seu trajeto criativo. O próprio Bachelard (1991), vê o processo imaginante como não restrito às raízes nutritivas do sonho ou do delírio da mente, mas sim e, principalmente, conectado a certa materialidade; o imaginário tem necessidade de uma intimidade substancial, de uma presença da imagem material que, por sua vez, servirá de condutor da imaginação. Viceja daí uma espécie de fenomenologia do imaginário criador cujo princípio consiste em materializar as imagens poéticas oriundas da *psique*, movimento incessante de fixação de uma substância notadamente volátil, perfeitamente percebido na relação constitutiva dos sujeitos da Amazônia com seus encantados.

Ademais, os artistas-andarilhos buscam acessar o imaginário por meio das narrativas populares que habitam a memória dos mais velhos: antigas histórias que narram batalhas místicas, a aparição de seres encantados e criaturas terrificantes, o cotidiano ribeirinho. Este tipo de pesquisa é imprescindível para enriquecer sua *práxis-poiesis*, eis porque as viagens pelas cidades e festas são tão preciosas, são como cofres mágicos onde o andarilho guarda os detalhes, as artimanhas, os sons e o contexto de cada narrativa ouvida; ele anota ou mesmo grava na memória, para posteriormente,

remodelar, adaptar ou (re) inventar em sua atividade criativa. Em Loureiro (2007, p.25), percebemos que a “arte, antes de ser um modo de conhecer, é um fazer. Para o artista é um fazer que compreende”. Isto porque é pela compreensão sensível que o espectador transforma o objeto contemplado em objeto estético, a partir dos estímulos objetivos da cultura.

À semelhança das *Cidades invisíveis*, de Calvino (1999), cada jornada traz uma carga mítica importante para o artista. Em cada porto em que o andarilho chega o que lhe interessa são as possibilidades, as bagagens simbólicas adquiridas, a obra de arte realizada que faz aflorar a imaginação amazônica. Isto nos faz entender que talvez a verdadeira viagem pelas cidades visíveis e invisíveis são aquelas feitas no âmbito do imaginário, afinal a vida é ela mesma uma viagem fantástica com miríades de significados que nos movem. Um desses significados com os quais o andarilho se depara em suas andanças pela Amazônia, como viu-se, é o do folclore⁷⁷, enquanto manifestação da subjetividade do povo.

O folclore faz refluir o simbolismo taurino⁷⁸, remetendo à ancestralidade humana, exemplos disso são o Minotauro da mitologia grega e o Enlil sumeriano que, para Durand (IBIDEM, p.83), são símbolos culturalmente evidentes que representam a fuga do “animal humano diante do animado em geral”, ou seja, o símbolo bovino é remanescente mitológico que habita a nossa imaginação, especialmente a imaginação da criança (que o ama ou o teme), como angustia diante da mudança, seja ela atmosférica como os trovões e tempestades, seja cultural para compensar seu sentimento de inferioridade diante dos adultos.

Para Burke (1989, p.204), “discutir festas é, necessariamente, discutir rituais”, ao pensarmos a festa do boi-bumbá fonteboense enquanto um ritual urbano amazônico estamos situando-a no campo daquilo que DaMatta (1997), estabelece como um discurso simbólico que destaca certos aspectos da realidade e os agrupa através de inúmeras operações como junções, oposições, integrações e inibições. Os rituais (e a festa entre eles) podem dividir-se em três grupos: ritual de separação ou ritual de reforço, onde uma situação ambígua torna-se claramente marcada; ritual de

⁷⁷ Evitamos o debate sobre o processo de reconhecimento acerca da cientificidade do folclore ou mesmo a trajetória intelectual que o levou ao ostracismo epistêmico, sobretudo, quando se propôs a ser uma espécie de relicário das antigas tradições de um povo. Sobre esta discussão sugerimos a leitura do trabalho de Vilhena (1997).

⁷⁸ Existe uma constelação mítica de figuras taurinas, antropomórficas, animalizadas, nas mais variadas culturas, que podem simbolizar bravura e força, mas também medo, morte e sacrifício. Sobre este tema sugerimos a leitura de Durand (2002).

inversão, onde há quebra dos papéis rotineiros e ritual de neutralização, combinação dos dois tipos anteriores. Ele vê o carnaval brasileiro o ritual de inversão por excelência, onde as hierarquias por alguns momentos são apagadas.

Não há dúvida que a figura do boi possui vitalidade espiritual que chega a nos arreatar, Lévi-Strauss (1975), tem razão quando afirma que os animais representam o mais profundo inconsciente humano. Além disto, os animais confeccionados também exercem a função de totem e dessa forma, o boi-bumbá dos fonteboenses é bom para se pensar, posto que os totens na sociedade exercem o papel de conciliadores das dualidades internas que nas vivências sociais podem se constituir em obstáculos. É por isso que as sociedades criam o seu sistema totêmico objetivando organizar e confortar os conflitos.

O tema da morte e ressurreição do boi é central na narrativa mítico/folclórica: várias vezes durante a mesma noite o boi era morto e ressuscitado sob o som do batuque e a luz das fogueiras, para só depois seguir seu cortejo pelas esquinas e ruas da cidade. Para Durand (2002, p.361), é “por ser eterno recomeço de uma cosmogonia e com isso remédio contra o tempo e a morte, é por conter em si um princípio de defesa e de conservação que comunica ao rito, que o mito contém essa estrutura sincrônica”. A brincadeira do boi fonteboense aludia à tantas outras que aparecem no auto do boi no Brasil, e ainda desvelava as relações assimétricas entre os diferentes grupos étnicos e sociais que compunham a sociedade da época (BRAGA, 2002). Andrade (1982, p.23), profundo admirador do boi-bumbá, se filia ao tema do totemismo no boi, e classifica o folguedo dentro de uma categoria denominada de dança dramática: “são uma sequência dançada de cenas dramáticas, livremente articuladas a partir de um conjunto de personagens alusivos ao motivo central”. Trata-se de manifestações que se compõem de música, bailado e dramatização.

Plasticidade e sensibilidade compõem a ossatura do imaginário enquanto categoria que, por meio de suas funções simbólicas as imagens provenientes da imaginação criadora, estabelecem um elã vital entre o ser humano e o seu mundo, inclusive ancestral. O artista-andarilho da Amazônia materializa este imaginário quando faz a passagem do não-ser ao ser, é nesta passagem que habita sua *práxis-poiesis*, ela faz existir algo que antes não existia. Dizendo melhor: a obra artística de suas mãos concretiza o devaneio, fazendo-o escorrer pela materialidade da coisa que

toma forma *poiética* ao assumir significados (amazônico, ancestral, ameríndio), que certamente os ultrapassa plenamente, passando daí para habitar a cultura.

3.2 Imaginário ou o *humus* da cultura amazônica

Chamamos de *humus* a matéria orgânica depositada no solo, resultante do processo de decomposição de plantas e animais. É interessante pensar que a diversidade vegetal da floresta amazônica se deve a uma rica camada dessa matéria essencial em seu solo, permitindo-lhe florescer novas vidas através de um intenso processo de retroalimentação. Talvez, do mesmo modo, o imaginário venha a ser o *húmus* nutriente da cultura amazônica, alimentando-a em seus processos de fazimento; *húmus* composto por ingredientes exógenos, endógenos, amálgamas hostis ou amistosos, metamorfoseantes.

A Amazônia está incrustada na imaginação da humanidade, com suas águas, matas, gentes e entes, e é sob este estatuto que seus moradores (re) fabricam o universo, tecendo (e vivendo) uma realidade conforme sua vontade e seu imaginário, motor propulsor da geração de mitos, símbolos e folclore. A relação homem/natureza se estendeu para a além da sobrevivência, perscrutando as constelações de imagens oníricas que culturalmente foram gestadas no coração da cultura em sua atmosfera aurática. Recorrendo à acepção de aura benjaminiana, Maffesoli (2001), explica que a imaginação seria essa aura na sua plenitude ambiental, geradora de impulsos para ação, sentimentos, memórias, afetos e símbolos. Na explicação de Torres (2005, p. 17 - 18), a Amazônia é,

Uma constelação aberta, sem fronteiras rígidas, articulada por processos sociais de grande alcance simbólico que fazem dela uma construção social inventada pelo libelo da fantasia e construída em sua significação real. Trata-se de uma realidade multifacetada em sua dimensão regionalizada e em suas formas de conexão com o mundo. A sua sociodiversidade abre um veio de múltiplas interpretações centradas no núcleo homem/natureza/sociedade, cujas indagações são inesgotáveis como fonte de conhecimentos.

Na Amazônia é comum ouvir narrativas mágicas de cobras que aniquilam cidades ou de botos sedutores de jovens. Para essas pessoas o imaginário jamais foi sinônimo de falsa explicação da realidade; ao contrário, é depositário criativo prene

de fantasias coloridas que se aloja nos substratos mais profundos do seu pensamento. Ou seja, no universo amazônico, além de ser um enlace idílico homem/natureza, o imaginário constitui viagem rumo à reflexão: as águas e florestas amazônicas talvez simbolizem o espelho gigante que reflete nossos anseios, devaneios primevos, sonhos desvairados, enfim, elas têm levado os homens pela forte correnteza da contemplação e da especulação (filosófica, mítica, científica), que encharca a constituição do seu ser-no-mundo.

Em Durand (2002), nos atrai a seguinte ideia para pensar a cultura amazônica: a relação com o mundo é sempre criadora e o imaginário floresce como reação simbólica à nossa condição de finitude, ele questiona e reconfigura a finitude do homem, tentando derrotar Cronos, a morte, o fim da existência. Frente às incertezas da vida e a consciência da morte, o artista (re) cria símbolos, imagens, almejando superar ou (res) significar seu destino. Assim, o imaginário amazônico excita uma força criativa, isto é, ele é construtor e (re) construtor do real, operando a partir de imagens-metáforas que se retroalimentam continuamente de elementos do passado e também do presente. É uma dialogia que permite e viabiliza a criação do artista, fazendo-o erigir situações, cenas e expressões que ele e o público devem se identificar no instante em que compartilham cultura. Assim, o imaginário atua como uma ponte mágica que aproxima as sensibilidades, ele toca e é tocado, enriquecendo-se nessa relação, e sendo materializado no cerne das manifestações festivas da região.

Eis porque a acepção de imaginário se interliga com a perspectiva da cultura como “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (MORIN, 2011, p.5). Não há dúvida de que qualquer consideração sobre cultura no tempo contemporâneo deve atentar para o seu complexo capital que engloba o cognitivo, técnico, simbólico, imagístico, todos cravejados por características híbridas, líquidas, cheias de espaços de contato e fricções, revisitando inclusive noções anteriormente fechadas como o local, o global, a identidade, que aqui necessariamente devem estar em movimento de diálogo.

Morin (2005), trata da vida, do espírito, das ideologias, do imaginário, da luta entre as escolas de pensamento, evidenciando os laços que unem a cultura humana às raízes biológicas. Nesta perspectiva as condições que formam, transmitem, conservam a cultura estão imbricadas nas relações cerebrais/espirituais entre as

pessoas. Alarga-se assim o horizonte conceitual para superar a perspectiva disciplinar de cultura, revelando um panorama bem mais amplo que engendra os sujeitos e os sistemas artísticos nos quais participam e se relacionam socialmente.

A noção de cultura amazônica como poética do imaginário, postulada por Loureiro (2001), está entrelaçada ao processo de retroalimentação mútua entre indivíduo, sociedade e espécie, conforme vemos no pensamento de Morin (2000). Sabe-se que a cultura amazônica fornece esses pontos de apoio imaginários à vida cotidiana, assim como fornece apoio prático à vida imaginária, ela alimenta o ser semirreal, semi-imaginário que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semirreal, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade) (MORIN, 2005).

Pensar o imaginário tecido junto com o conhecimento é atitude epistêmica transgressora, pois ultrapassa a ciência positiva. Juntar sensibilidade, arte, imaginação, ancestralidade, cultura, lógica e dialógica, é desenhar uma nova forma de compreensão do mundo que, obviamente, não exclui a ciência, coloca-se como atitude dialogal e epocal que não segrega e nem mergulha na ideia classificadora que tanto marcou a modernidade. Prospecta-se, assim, uma nova inteligibilidade que, diferente do cientificismo fundado na racionalização das sensibilidades e no mascaramento das subjetividades, traz à tona o valor expressivo das essências experimentadas na realidade vivida. É o que postula Merleau-Ponty (2011, p.18-19):

O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. Pela primeira vez a meditação do filósofo é consciente o bastante para não realizar no mundo e antes dele os seus próprios resultados. O filósofo tenta pensar o mundo, o outro e a si mesmo, e conceber suas relações. O mundo fenomenológico, portanto, não se dá a priori, ele se realiza como uma revelação, um tipo de jogo entre real e imaginário que acontece ao tempo em que vai-se desvelando pelos sentidos, eis porque falamos de um conhecimento que desvela-se neste nosso encontro com a realidade dos fenômenos que se apresentam à nossa percepção.

Na textura amazônica um exemplo disto ocorre quando a boiuna se mexe e as terras são engolidas pela fúria do rio! Loureiro (2001, p. 222), interpreta o mito da cobra-grande como uma “transfiguração poética do fabulário indígena originário da relação homem/natureza”, que culmina na “transmissão visível do esplendor invisível do rio”. A mãe de todas as águas percorre não somente as narrativas orais, uma vez que o imaginário amazônico tem sido constantemente transmutado por diversas expressões artísticas, como podemos observar na canção *A lenda da cobra-grande*, do boi Tira-Prosa, composta por Iézen Rocha para o festival de 2006, que tomamos como documento de análise, vejamos:

*Em noites escuras o pesadelo apavora,
Trovões, relâmpagos, vendaval assombrador,
Provoca arrepios, um foco de luz beija a face das águas,
Um clarão que atormenta, enfeitiça e encandeia a visão do navegador.
Em tempo de caça nos lagos e rios a várzea é morada da fera das águas,
Criatura peçonhenta emerge do fundo dos beirais,
Os olhos de fogo, a força e a fúria enfraquece as remadas do vil pescador,
Cansado da luta, se rende ao bote certo.
Estalos de ossos, gritos e choro de um desespero,
Rasgam o silêncio, sumindo nas águas,
Deixando os rastros da destruição.
É cobra-grande habitante das águas,
Vem cobra-grande mutante das várzeas,
Guerreira maldita, rainha das feras,
Animal agourento, real pesadelo do mundo lendário.*

É uma confluência de imaginários: a narrativa oral foi transmutada para outra linguagem, a artística, ambas se atendo às mesmas substâncias oníricas que percorrem longas solidões até as pequenas cidades erguidas nas ribanceiras. Vemos presentes os elementos do imaginário que conectam a cobra/rio com a destruição e a morte, força da natureza que habita as profundezas das águas contra a qual o homem não pode lutar, restando-lhe a rendição. Não se deve estranhar, portanto, que muitos moradores de lugares atormentados pelo desbarrancamento de suas margens, como Abaetetuba, no Pará, e Fonte Boa, no Amazonas, expliquem esse fenômeno natural pela ação da mítica cobra-grande, mesmo diante das explicações geológicas mais modernas que dão conta do desbarrancamento das margens varzeanas (como vimos no platô 1).

O poema de Bopp (1994), *Cobra Norato*, marco do movimento modernista brasileiro, absorve este profundo espírito popular e parece exprimir uma aventura

ofídica em que o próprio poeta veste a pele da cobra Norato para desbravar as terras Sem-fim de um Brasil até então ignorado, aquele da periferia, do interior, uma terra ainda em gestação. É se lançando na noite densa da floresta que Cobra Norato, o herói mítico do poema, penetra os enredos mágicos da Amazônia, espaço primordial, onde humanos, bichos, seres encantados e plantas ainda convivem juntos, numa temporalidade mítica. A narrativa antropofágica se faz rastejante porque a sua linguagem poética consegue se aderir ao chão da floresta-labirinto, lar de contos de serpentes e deuses, plantas e animais que falam, e cuja existência é tecida numa Amazônia que outrora conhecia a união vital entre a humanidade e a natureza.

Assim como a cobra, parece que a poesia do autor também é criatura que troca de pele! Cravejada por um jogo erótico em que prevalece a sensualidade nas palavras, a cobra possui poderes cosmogônicos que a permitem criar povos, os dias e as noites, os animais, devorando, por assim dizer, não apenas as tradições brasileiras mais antigas, como também muitos aspectos das tradições universais, seu desejo mais intenso é o de retornar às origens, ao ventre primitivo, como neste fragmento inicial: “Vou andando, caminhando, caminhando. Me misturo no ventre do mato mordendo raízes” (BOPP, 1994, p.5). O teor dessa passagem nos parece conectado à noção do mito serpentário que mergulha no líquido amniótico da Terra para se misturar e de lá sair como arquétipo de um pensamento (perspectivado).

É nessas entrâncias que a cobra nos permite descolonizar o pensamento. Esta é a chave interpretativa (e epistêmica) postulada por Fonseca (2013). A perspectiva da cobra, ou a poética ofídica (conceito, mapa e personagem), é tipo um desvio que incide num pensamento dissidente, sobretudo, ao se propor ser uma virada selvagem de forte inspiração deleusiana. Vejamos:

Por contar com um corpo maleável, entre outras qualidades, a Cobra é vista por alguns povos indígenas e ribeirinhos da Floresta Amazônica como a própria imagem de um ser perfeito. Tome-se, à guisa de um simples exemplo, a sua capacidade de pertencer ao mundo aquático, de transitar com uma desenvoltura invejável pela terra e conseguir atingir os galhos mais altos das imensas árvores da floresta (FONSENCA, 2013, p.24).

Estudar a cultura amazônica, com base nessas referências desviantes, é entendê-la a partir de uma nova perspectiva, como uma floresta de imagens e símbolos que forjaram (e ainda forjam) o jeito de pensar e agir de seus povos. O pensamento

social da Amazônia se retroalimentou de narrativas e imagens como as do Eldorado, das Amazonas, da fonte da juventude, do país de Rupa Rupa, da Gran Omágua que, por sua vez, já compunham o manancial mítico dos povos europeus há muito tempo. Grandes dispositivos simbólicos foram retirados de tradições antiguíssimas como a oriental e a grega clássica, para serem atualizados no Novo Mundo conforme a conquista da América ia avançando.

Historicamente, em especial após a viagem iniciática de Colombo em 1492, as pessoas passaram a crer mais profundamente na fantasia, na fonte eterna da juventude, nas mulheres guerreiras, no Eldorado. Parece que os mitos da antiguidade e do medievo se atualizaram ao depararem-se com o Novo Mundo e suas quase infundáveis possibilidades de assombro. “*Mirabilis, magicus, miraculosus*”, foram os termos usados por Le Goff (2001) para definir o pensamento imaginário da Europa Medieval entre os séculos XII e XIII. *Mirabilis* se referia aos espaços, lugares, animais, seres humanos com poderes sobrenaturais. *Magicus* dizia respeito ao sobrenatural relacionado às forças do mal. *Miraculosus* era o sobrenatural da cristandade, especialmente os milagres dos santos. Embora este conjunto de representações se situe historicamente bem antes da chegada dos europeus ao Novo Mundo, é possível pensar que ele permaneceu vivo e influenciou os discursos e visões de mundo dos futuros viajantes: as fantasias permearam-lhes o imaginário, não é à toa que o “fervilhar do fantástico constitui o plâncton que alimenta o pensamento” (MORIN, 2012, p.131).

A Amazônia se configurou enquanto *locus* de experiências primevas dos viajantes cujas expressões criativas (cartográficas, literárias, imagéticas) talvez tenham sido formas de preenchimento de um vazio diante do novo que assombrava. Sobre esta questão, Loureiro (2001, p.74-75), chama a atenção para o fato de que o viajante precisou elaborar um tipo de ritual para contemplar e viver a Amazônia, exigindo-lhe um ato de presença, afinal nada “substitui o *estar diante dela* ou *ter estado nela*. É como participar de uma cerimônia do imaginário”.

No texto de Gondim (2007), acompanhamos, como num quadro impressionista, este processo de invenção da Amazônia que se dá a partir das narrativas de diferentes andarilhos: viajantes, romancistas e cientistas, alguns que singraram o oceano até aportarem e lançarem seu olhar sobre o reino das Ycamiabas,

outros que simplesmente imaginaram e registraram suas impressões deste espaço do Novo Mundo como sendo edênico ou infernal.

Diante de um espaço fractal, o europeu recorreu à sua bagagem imaginal (geralmente advinda do oriente ou dos clássicos greco-romanos) para (re) construir um arcabouço de referências novas a partir das antigas que trazia. Os relatos produzidos por esses primeiros aventureiros serviram também como matéria-prima para a composição romanesca europeia, exemplos são os clássicos *Em busca do mundo perdido*, de Conan Doyle e *A jangada*, de Júlio Verne, onde há indícios do intercruzamento de elementos do imaginário medieval com as notícias advindas do Novo Mundo (GONDIM, 2007).

Neste processo o tecido do mundo amazônico invadiu com força os sentidos dos viajantes de outrora, então seu ouvir, sentir, olhar, interpretar, criar, configuraram-se em movimentos entrelaçados que tornaram possível aos andarilhos afirmarem seu mundo positivo, fazendo florescer de suas expressões uma espécie de geografia do imaginário, como se seus rios infindáveis corressem ao longo da história a fim de se encontrar para formar verdadeiros estuários e, a partir de então, convergir-se com outras águas, tipos de influências, afluentes culturais. A Amazônia esteve aberta à imaginação do andarilho, imaginação fertilizada pelo poder sensível do olhar aurático, ela vem exercendo uma espécie de fascínio ao longo do tempo que não se dissipa, enquanto obra coletiva de um mosaico cultural atravessado pela luz de diferentes signos que não cessam de convergirem. Assim escreveu Pizarro (2005, p. 134):

La Amazonia és una construcción discursiva. Es nuestra tesis. No se há llegado a ella sino a través de esta construcción. Es la historia de los discursos que la han ido constituyendo em diferentes momentos históricos y de los cuales hemos recibido parte de la información, fundamentalmente la que permite identificar el discurso externo sobre ella. La Amazonia como espacio físico y humano, cultural, tenía elementos que actuaban como dispositivos simbólicos em el ocupante, gatillándole conexiones semióticas del imaginário, permitiéndole construir com lo que veía um universo mítico, que respondia a sus carências, expectativas, necesidades físicas y espirituales [...]

Queremos dizer, de acordo com a autora chilena, que desde o alvorecer de sua história a Amazônia esteve aberta à imaginação, ela vem exercendo uma espécie

de fascínio ao longo do tempo que não se dissipa, conforme escreveu Novaes (1999, p.9) “boa parte da tradição do Novo Mundo foi criada exclusivamente a partir do imaginário europeu”. A consciência imaginante do europeu parece ter projetado suas fábulas sem levar em consideração os dados empíricos da realidade configurando uma espécie de jogo simbólico atado ao seu estado de deslumbre ou horror.

Isto explica porque os viajantes que singraram rios e embrenharam-se na floresta amazônica, registrando em diários, cartas, textos e desenhos suas impressões sobre aquele suposto novo espaço do mundo, deixaram florescer de suas angústias, admiração ou medo (pré) conceitos e representações sobre a Amazônia que sobreviveram ao tempo, É bem capaz de o encontro com o desconhecido ter mexido com os sentidos dos andarilhos de outrora: eles anotaram o que viram, sentiram, ouviram, alguns no transcorrer da viagem⁷⁹, outros tempos depois quando se propuseram à rememorar sua aventura amazônica⁸⁰. O que deixa entrever que suas sensorialidades já polinizadas por um imaginário atravessado por fabulações míticas antiguíssimas, encontraram aqui terra fértil para se cristalizar, se perpetuar e constituir a forma de pensar sobre o território e suas populações.

Ao discutir os relatos de viagem, Souza (1999, p.95), percebeu seu papel de “orientação, classificação e interpretação do novo território como literatura e ciência; foram eles, perscrutadores do fantástico e do maravilhoso, que permitiram o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiando uma futura expressão que representaria o enigma americano numa peculiar escritura”.

Sensação de estranheza, razão sensível se manifestando, errâncias profundas que irromperam na aurora dos tempos posteriores, os desenhistas do quadro interpretativo amazônico foram, quase sempre, andarilhos, incontáveis inteligências andarilhas trilharam o labirinto amazônico a fim de perscrutá-lo. Esta visão estereotipada do Novo Mundo e, por consequência, da Amazônia, fez com que não se percebesse a pluralidade sociocultural humana, obliterando as diferenças, transformando-se esse espaço num pedaço de ilusões que fascinará ou desencantará os

⁷⁹ Nesta categoria podemos citar Frei Gaspar de Carvajal, cronista da expedição de Orellana, realizada entre os anos de 1541-1542, que provavelmente mantinha um diário para anotar os eventos da viagem que mais tarde sistematizaria numa crônica minudente. Foi ele que narrou o famoso encontro com as índias Amazonas, na foz do rio Nhamundá, nominando desde então o grande rio.

⁸⁰ Aqui se encaixa o relato feito pelos sobreviventes da malfadada expedição comandada, num primeiro momento por Pedro de Ursua, e depois por Lope de Aguirre, realizada entre 1560 – 1561.

próximos viajantes que virão. E eles virão com os mais dispares objetivos, inclusive científicos e artísticos que não cessarão de produzir conhecimento estetizante.

Como já afirmamos nas páginas precedentes, são essas imagens de uma Amazônia mitopoética que são revisitadas (e ressignificadas) na produção artística da festa fonteboense, como vemos na letra da toada *Fonte Boa de todas as cores*. Ela foi extraída do material do boi-bumbá Corajoso repassado ao corpo de jurados, e sustentava a temática homônima, subdividida em dois atos que se articulavam: *As cores da natureza preservada* e *As cores da nossa cultura popular*. A equipe artística da agremiação propôs, através dessa “afirmativa ufanista que desvela [...] o encantamento que emana das infindáveis matizes da natureza e da cultura fonteboenses”, uma espécie de “viagem artística que não tem compromisso com a linearidade temporal [...], mas sim com a emoção apaixonante que o folclore proporciona” (CORAJOSO, SINOPSE TEMÁTICA, 2014, p. 17).

Fonte Boa de todas as cores

Leandro/Josiney/Demóstenes/Rarison

*Índio, caboclo, criado em Auti-Paraná,
No lago sereno, no rio vai pescar sua fé.*

*Vem brincar canoeiro da Amazônia,
Aquarela que brilha no céu azul,*

O meu boi Corajoso que vem preservar,

Sua história nessa terra, terra ceifada, de miscigenação,

O branco, o índio, o negro,

Dessa nossa poesia sem distinção.

E na Amazônia eu sou caboclo,

E na beirada desse rio, vivo enfrentando os desafios,

Fonte Boa de todas as cores.

Contemplando a beleza das matas,

Das aves silvestres, ouvindo o canto dos pássaros,

Sentindo a brisa e o orvalho,

O belo entardecer com as cores do pôr-do-sol,

Esperando um novo alvorecer,

Dessa terra querida, minha amada Fonte Boa.

Dessas águas barrentas, passeio das piracemas,

As barrancas refletem o sonho caboclo.

Vale dizer que nossa análise das imagens constantes na poesia da toada é mais uma aproximação do que uma interpretação definitiva, buscando em seus versos aquilo que Durand (2002), denomina de *Estruturas antropológicas do imaginário*. À luz da teoria duraniana a imagem da natureza, que na canção possui seus elementos em destaque, imediatamente remete ao aspecto materno, símbolo de fecundidade, do

retorno às fontes primordiais, simbolismo da intimidade e da felicidade. A figura idealizada do caboclo é destacada no texto da canção, a despeito da construção pejorativa do termo, agora há certa exaltação do “ser caboclo”, espécie de guardião das riquezas naturais e culturais da região, tipo humano, fruto do processo de encontros e (des) encontros étnicos, que no contexto da celebração amazônica assume, enquanto protagonista, os modos de vida culturalmente herdados dos povos nativos que aqui habitavam antes do advento do processo de colonização.

Essas canções populares são repletas de significados culturais que ressemantizam a festa, com o intuito de nortear a produção artística como um farol-poético. Ambos os bois e seu corpo de artistas preocupam-se em comunicar aos jurados e, obviamente, ao público espectador, o significado de cada ato, de cada alegoria ou fantasia, como se fosse uma peça teatral em que as cenas vão passando e dando sentido ao conteúdo geral, deve haver coerência entre o escrito e o visto.

Na sua atmosfera aurática, a cultura amazônica permanece como fonte imprescindível de inspiração, de experiências cósmicas, de plêiades de signos e símbolos em constante mutação. Ideias, costumes, crenças, vivências que deságuam em um rio de identidade. Loureiro (2001, p.88-93), sinaliza dizendo que “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, regulados pelo poético que emana do devaneio do imaginário em liberdade e cuja mediação é feita por meio dos símbolos estéticos configurados [...] na arte”. Esta fertilização da imaginação ocorre de maneira alegórica através do olhar cativado.

O autor versa sobre essa sensibilidade estética do homem amazônico que possui sentidos sempre atentos ao contexto que o envolve, numa vivência que lhe permite unir-se à natureza através da experiência de criação mitológica, artística. Na sinopse temática entregue aos jurados pela comissão do boi-bumbá Tira-Prosa, em 2014, a temática norteadora que era defendida pela agremiação intitulava-se *Tradição: esteio de uma cultura*.

A ideia se dividia em duas noites que deveriam se complementar: a primeira *Tradição e cultura popular*, e a segunda *Tradição e cultura de massa*, ambas pautadas no discurso de que “a fogueira da tradição nunca se apague”, isto é, na concepção artística do boi “o tradicional nos traz lembranças magníficas do que fomos e que, de uma maneira ou de outra, nunca deixaremos de ser...”, e que são essas

emoções e recordações de um passado bonito que fez o bumbá da cidade velha sair “do terreiro para a modernidade”. Na composição artística da agremiação folclórica a tradição teria sido transmitida de geração à geração pela sabedoria de seus mestres populares, conforme diz a letra da toada-tema defendida naquele festival (TIRA-PROSA, SINOPSE TEMÁTICA, 2014, p.1-9):

Raízes de um povo

Cláudio Batista

*A arte é cultura do folclore e raízes de um povo,
Em forma de magia e poesia a tradição irá brilhar,
Vai Tira-Prosas traz a emoção,
O som da batucada é nossa paixão,
O mundo de essência não vai se apagar,
Vamos brincar de boi e reviver.
No tempo da fogueira do terreiro iluminado,
Enfeitado pra brincar com meu boi-bumbá,
A ovelha, pastorinha e brincar de gambá.
A mesa colocada com o tucupí,
Com a cuia de farinha e pimenta murupi,
Macaxeira boa com beiju e cará.
Todos os romeiros seguem em oração,
Festa do Divino nossa expressão de fé,
Esse é o nosso jeito amazônico,
Caboclo de viver.
Meu boi, meu boi,
Encanta a saudade que a alma incendeia,
Meu boi, meu boi,
Evolui e exalta a tradição, balanceia.*

A leitura da poesia logo nos coloca num contexto eminentemente regional. O imaginário tangencia o conhecimento sem que a faísca poética deixe de nos arrebatá-lo. A arte é posta como raiz do povo fonteboense, e a tradição é recuperada pela fantasia cultural do folclore: o tucupí, a cuia com farinha de mandioca, a macaxeira com o beiju e cará, são dispostos ao longo da canção como um convite para nos sentarmos à mesa do caboclo e ouvirmos suas histórias, principalmente sobre seu brinquedo predileto, o boi. Eis o que diz um participante da manifestação fonteboense acerca de como é afetado pela arte produzida no âmbito da festa:

O boi Tira-Prosas quando se apresenta traz alegria, emoção e êxtase aos seus torcedores. A arte nas fantasias, alegorias e toadas expressam os nossos costumes, crenças, tradições e nossa alegria de brincar de boi-bumbá. Revelando aquilo que somos, da nossa identidade enquanto povo marcado pela

miscigenação, nossa pluralidade de viver, sentir e pensar. Me sinto dentro dessa realidade, pois convivo com isso no meu dia a dia. É bom fazer parte desse contexto histórico e cultural [...] (Chancerlei de Souza Coelho, 37 anos, professor e brincante do boi Tira-Prosa, entrevista, 2019).

Para o participante o boi (brincadeira constituída pela arte popular) deixa saudades quando parte depois da festa, símbolo que evoca os sentimentos mais profundos da sua infância, se fez tradição no seio de uma cultura popular mestiça de sangue e de saga, para hoje expressar o jeito caboclo de ser: seja na devoção ao sagrado Divino, muito presente nas festas de mastro em Fonte Boa, ou na profana brincadeira de boi, valores que coabitam no interior dessa manifestação

Para o artista-andarilho a Amazônia alegórica é um espaço sempre aberto para a imaginação enquanto fonte de onde retiram a substância de sua atividade criadora, por isso podem ser considerados como escritores de uma narrativa visual sobre a região, poderíamos dizer que eles se alimentam e “e nos alimenta com toda riqueza do mito, do símbolo, da analogia, sempre nos permitindo extrair, pela consciência racional, as mensagens profundas incluídas no mito” (MORIN, 2012, p.148). É bem verdade o que percebeu Loureiro (2001, p. 179), quando falava das embarcações que singram os rios amazônicos, que vêm “tripuladas de homens e deuses, história e sonho, trabalho e mito”. Insistimos: a *práxis-poiesis* do andarilho amazônico pode ser alegorizada como sendo uma “viagem” que os conecta com suas raízes mítico-ancestrais, delírio e *logos* talvez não sejam tão distantes assim.

Em outros termos, esses sujeitos também são “artífices andarilhos” da construção imagística e de pensamento na e sobre a região amazônica; talvez numa nutrição mútua entre senso comum e reflexão intelectual estejam florescendo novas referências de pensamento, quem sabe anunciando ruptura paradigmática no modo de entender como repercute o repertório de ideias no interior da cultura amazônica. A alegoria ou fantasia confeccionada pelo andarilho já, de muitas maneiras, habitava a sua consciência e os seus desejos, as mãos só se põem à obra quando a *poiesis amazônica* toma conta de sua alma de artista, e a técnica, neste momento, é o modo de externar um profundo “desejo de potência”.

Porém, a obra de arte não afeta somente o seu criador, sua força deflagra sensações. São mil olhos diferentes como se houvesse mil festivais percebidos e sentidos de maneiras distintas, afetando intensamente as pessoas. É sempre muito

complicado tentar captar sentimentos e emoções no acontecer de uma festa, a intensividade também atravessa o pesquisador. Fato é que o que parece ser êxtase coletivo esconde, na verdade, o caráter individualizado de cada um se apropriar da festa e senti-la, a arte do andarilho é inventora de sensações. Sendo um ser de sensações, a obra de arte existe para além das pessoas que a experimentam. Deixemos uma das espectadoras falar sobre esse processo de percepção e afetação causado pela arte do andarilho: Elineide Boneth de Souza é fonteboense (35 anos), formada em relações públicas, brincante do boi Corajoso durante muito tempo. Vejamos:

É uma romantização do nosso cotidiano. Incrível como nas festas culturais, através das alegorias e toadas, esquecemos dos problemas e dificuldades, e conseguimos enxergar apenas o lado bom de nossas vidas. Ao mesmo tempo em que há uma conscientização de que a nossa fauna e flora necessitam da preservação para que as gerações futuras também tenham privilégio de desfrutar das mesmas (entrevista, 2019).

Como se observa na transcrição da fala, as obras de arte criadas para a festa popular não cumprem sua razão de existir somente pela via estético/poética, são, pois, dispositivos geradores de reflexão e oportunizam aos espectadores partir rumo a uma viagem existencial na igara da cultura. Elas afetam quem compartilha sua presença, configurando, por assim dizer, um tipo de êxtase contemporâneo, aquele de que escreve Maffesoli (2001), enquanto rebelião sociocultural que se opõe frontalmente à ideia de um mundo sombrio movido pelas engrenagens mecânicas, como diz nossa informante, no encontro com a arte na festa eles “esquecem os problemas da vida”. Deleuze e Guattari (2011), versam sobre a subjetividade como trama que não está dada, que está em composição contínua com seus diferentes arranjos. Esses *afectos* e *perceptos* produzem subjetividades em constante deslocamento e movimento, portanto, é desterritorializada justamente por operar em conexão com alteridades em fluxos, eis uma outra filosofia, diríamos que selvagem!

Percepções e afecções atravessam os participantes da festa fonteboense. Seus olhos bem abertos, fulgurantes, olhos-luz que lacrimejam, vislumbram um encontro com a arte do andarilho. O olhar é porta de entrada para as sensações que a arte propicia. Ali se conserva um composto de *afectos* e *perceptos* (tons, cores, matizes, acordes, movimentos), com os quais o artista nos apanha, ele mesmo é apanhado neste processo. A obra do artista cumpriu seu destino, destino trágico por

sinal, fez-se linha de fuga para as sensações das pessoas ali envolvidas, o estado afetivo dessa partilha do sensível suplanta o Estado-força, ficando para nós a lição de que os atos de criação do andarilho configuram também atos de resistência, conforme viu-se nos platôs anteriores.

Daí pensarmos na existência de uma Amazônia festeira para além de seu caráter de divertimento, ela prospecta imagens antigas, transmutando-as em novas ou ressignificando-as conforme os novos contornos artístico-intelectuais. Na experiência artística na Amazônia o visível e invisível conflagram-se em uma poética visual estetizante proveniente de relações culturais com o ambiente envolvente. Logo, o processo de criação (experiência criadora, *poiesis*) do visível só é possível graças ao invisível, como observamos nas celebrações das localidades ribeirinhas que podem ser lidas como expressões do imaginário amazônico. Nelas a *práxis-poiesis* (re) cria o visível (constructo artístico) através do preenchimento do vazio que a obra (significação) realiza a partir do imaginário (invisível). É este o entendimento que leva Morin (2011, p. 24), a dizer que,

A relação entre os espíritos individuais e a cultura não é indistinta, mas sim, hologramática e recursiva. Hologramática: a cultura está nos espíritos individuais, que estão na cultura. Recursiva: assim os seres vivos tiram sua possibilidade de vida do seu ecossistema, o qual só existe a partir da interretroações entre esses seres vivos, os indivíduos só podem formar e desenvolver o seu conhecimento no seio de uma cultura [...]

O calor cultural advindo da Amazônia impregna o pensamento, retroalimentando-o a partir das experiências vividas, do capital cognitivo, das linguagens, do imaginário coletivo, da memória histórica e mítica, socialmente compartilhadas. Na Amazônia, a ocasião festiva é sempre algo que nos enaltece, elevando os participantes além de suas existências diárias a um tipo de comunhão cósmica, unindo-os de maneira mais íntima e importante do que outras experiências de solidariedade. Além de suspender o tempo cotidiano, a festa amazônica se constitui de uma série de instantes encantados, eternos, de “encontros amigáveis ou amorosos, ainda que sejam sem amanhã”, como assinala Maffesoli (2003, p.123). Todos têm algo a recordar de uma experiência na festa onde partilhamos emoções e transgressões.

Este e outros autores apontam o lúdico como dimensão criativa enquanto paradigma cultural (existência) no mundo contemporâneo, o que faz com que a *práxis-*

poiesis do artista-andarilho seja a parte de um todo e o todo presente na parte de um sistema complexo metabolizante que articula as trocas entre os indivíduos e a sociedade, bem como entre a sociedade e o cosmos. A festa amazônica integra a cultura popular que expressa uma experiência coletiva, uma série de rituais/cotidianos que no fim das contas, como escreveu Maffesoli (2003, p. 60) “se ri de todos os imperativos morais, políticos ou econômicos, promulgados pelos poderes dominantes e abstratos”, mesmo sob uma aura aparente de submissão.

Suportes de referência e visões de mundo são disseminados em forma de performance, símbolos e teatralização, eis o motivo de se pensar na festa como importante veículo através do qual muitas experiências do passado e expectativas do futuro são transmitidas, e não como momento de alienação, este, a nosso ver, um equívoco interpretativo tendo em vista a mobilização de grupos e pessoas que atuam no processo festivo para além do simples divertimento. É como se a festa e seus dispositivos simbólicos atuassem direto no coração da cultura e no sistema de valores de uma sociedade. Os grupos sociais retiram de seu manancial histórico e cultural as materializações significativas a fim de propagá-las ou mesmo institucionalizá-las diante do público, em especial das novas gerações, através da realização de festas.

Em se tratando de cultura amazônica nada está dado. Ela ainda está em fazimento borbulhante. O que se pode dizer é que para mergulhar em seus rios sinuosos, ou para percorrer suas florestas labirínticas, é preciso deixar-se enredar epistemologicamente pela emoção estética proporcionada por suas encantarias. Esta perspectiva que prima pela intimidade com o devaneio (do artista, dos espectadores e também do pesquisador) em nada apaga os traumas sociopolíticos hodiernos ou as marcas profundas de nosso passado, eles estarão sempre presentes.

Por fim, queremos dizer que a *práxis-poiesis* artística está inserida no ambiente efervescente da dialogia com a cultura gestada historicamente na Amazônia. O artista é um inventor de *afectos* imerso culturalmente, entrelaçado com intensidade em relações com outras pessoas que também percebem e são afetadas pelos significados culturais da sua arte; ele vive implicado numa poética amazônica. Este calor cultural proveniente dessa vida dialógica vai propiciar a permuta de ideias, atos e experiências de reciprocidade no campo artístico.

3.3 Nas sendas da criação artística

A perspectiva bachelardiana estabelece novas bases para se pensar a própria noção de trabalho humano, cuja amplitude revaloriza a causa material e, por conseguinte, o imaginário a ela correspondente. Essa abertura conceitual permite vislumbrar o imaginário que anima o trabalhador da arte no transcurso do processo de criação, o filósofo sonhador nos dirá mais a frente que “feliz é a mão operante e trabalhadora a serviço das forças criadoras”. Para Bachelard (2013, p. 37),

Esses devaneios despertam na alma do trabalhador impressões demiúrgicas. Parece que o real é vencido no próprio âmago de suas substâncias, e finalmente essa grande vitória faz esquecer a sua facilidade e promover o trabalhador às regiões da vontade livre das fantasias dos impulsos primitivos.

Nesta citação o filósofo versa acerca do trabalho que excita a imaginação criadora. O artista ataca não somente a matéria a fim de moldá-la, amassá-la, dando-lhe forma, ele ataca com firmeza a própria dureza do mundo; se esta ação nos parece hostil num primeiro instante, na realidade trata-se de retirar da solidez da matéria a substância do imaginário. Força e *poiesis* se abraçam, nem sempre em harmonia, cada “trabalho possui seu onirismo, cada matéria trabalhada suscita seus devaneios íntimos” (IBIDEM, p.75). Seguindo a lição de Bachelard, compreende-se que, de muitas maneiras, o artista-andarilho é movido por esses devaneios da vontade, sem os quais a sua atividade não passaria de um contra sonho, ou seja, se sua *práxis-poiesis* fosse pensada como mera obrigação, perder-se-ia a vontade de sonhar, aniquilando o próprio sujeito, posto que sua atividade não passaria de uma brutalidade (alienação da existência, estranhamento em relação à obra).

Em algumas passagens dessa tese já havíamos evidenciado que a existência amazônica é um construto poético. O imaginário viscosamente subjaz o jeito de ser, sentir, pensar e criar dos sujeitos e da cultura. O homem amazônico está inserido neste universo mítico/poético que abarca a ideia de uma intersecção entre natureza e cultura presentes no cotidiano regional, mas não somente, uma vez que o universo de produção das festas amazônicas se estabeleceu como veículo de expressão do imaginário, verdadeiros ateliês da imaginação humana expressada pela linguagem

artística, segundo eles através de suas viagens. Um dos participantes de nossa pesquisa desenha o seguinte quadro sobre a viagem imaginária:

A viagem pra mim se concretiza na imaginação do artista. O imaginário é além do além. Ele voa muito longe. Na alegoria, na fantasia e na música existe essa imaginação do artista. [...] A viagem que te se refere é a transformação de algo em arte é a nossa imaginação que está fluindo e estamos fazendo essa viagem artística [...] Mesmo assim ela precisa de algo racional pra ver, projetar e fazer. Tudo isso depende muito da viagem, ela me aproxima daquilo, mas não que vai ser igual, ela não busca isso. A imaginação do artista não para, vai muito além, não pode parar. Não é só a técnica de saber fazer, é algo mais. A gente fala viagem pra não falar imaginação, o artista viajou naquela obra. A viagem é trazer essas coisas da imaginação e tornar real com o nosso trabalho (J. Marcos, entrevista, 2018).

Para o artista amazônico a imaginação abre as suas duas grandes asas! Seu devaneio é o de alçar voo. Aliás, indaga-nos, Bachelard (1994, p. 108), ‘qual é a função psicológica da viagem?’. O filósofo da imaginação nos responde que viajamos para ver, para nos deslumbramos diante das novidades do real. À semelhança do deslocamento do artista amazônico, aqui a viagem possui dupla função: a de mobilidade externa do sujeito que, de muitas maneiras, contribui para a sua constituição subjetiva; e a viagem como devaneio, haja vista que grandes viajantes são, quase sempre, grandes sonhadores. Nesta segunda conotação, a viagem está para além do deslocamento geográfico, ela é interior e metafórica.

Numa outra obra, *A poética do devaneio*, Bachelard (2009, p.5), explica o sentido do devaneio como uma “viagem”, enquanto uma “fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente [...] uma inclinação que sempre desce – a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se *obscurece*”. A viagem está inscrita na ancestralidade do pensamento humano, talvez por isso o nosso olhar insista em querer sempre contemplar a novidade ou mesmo retornar às imagens amadas que uma viagem projeta, causando um deslocamento para dentro de nós mesmos numa inquietude que matiza o espírito humano e toma conta do imaginário sob a forma de devaneios.

O devaneio poético em que Bachelard (2009), está mergulhado ao mesmo tempo em que nos convida para com ele descobrir a beleza desses novos mundos do imaginário, é aquele do ser-sonhador que sai de si no transcurso da criação. É um

devaneio cósmico que tem a sua raiz na alma do artista (sonhador), aonde, muitas vezes, ele vai buscar as imagens amadas de sua infância, basta recuperarmos uma das falas desse artista para darmos razão à Bachelard (2009): J. Marcos, recordando-se do tempo de sua infância no interior, na comunidade rural chamada *Copatana*, pertencente à cidade da Foz do Jutai, Alto Solimões, afirma em entrevista realizada em 2018, que sempre foi de admirar tudo que seu pai e irmão faziam, “canoas e algumas construções, e quando eu cheguei em Fonte Boa me deparei com [...] o festival, que hoje é grandioso [...] e na época o boi era muito artesanal, se usava muita tala, palhas e instrumentos indígenas”. Como não pensar que essa viagem a que se refere o nosso artista acaba por desterritorializá-lo porque o faz ir longe buscar no fundo de si o seu lugar no mundo?! Nem que este lugar se encontre lá em outrora, nos beirais do rio da sua infância. Ora, nos dirá o filósofo sonhador (IBIDEM, p.112), “Toda infância é fabulosa. A fábula é a vida”.

Pelo que vimos o artista J. Marcos apresenta características do sujeito devaneante de Bachelard, que cria a partir de seus próprios devaneios, autodeterminados por seus sonhos, por sua vontade de poder. Por isso sua atividade pode ser entendida como guiada por um “onirismo ativo”. Em virtude disto a matéria que ele procura dominar não é vista como hostil e causadora de fadigas, como no *animal laborans*, ao contrário, é tida como oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração da força da vontade, incentivo à imaginação criadora, “centro dos sonhos”: une-se trabalho e liberdade através da “mão feliz”. Mão obreira, do artesão que esculpe criaturas do devaneio ou confecciona figurinos que representam a ancestralidade dos povos amazônicos.

“Viagem”, “mergulho”, “passeio”, termos muito usados pelos artistas para designar suas incursões no mundo imaginário, nos autoriza a convidar Durand (2002) para dialogar, tendo em vista que, como vimos, o humano constrói os símbolos e imagens na sua vivência sociocultural. Na sua teoria das estruturas antropológicas do imaginário, o autor (2002, p.18), pensa o imaginário como o “conjunto de relações das imagens que constituem o capital pensado pelo *homo sapiens*”. Em sua antropologia do imaginário, este pensador critica o desprezo do pensamento ocidental pelo imaginário, a desvalorização ontológica da imagem como produto de equívocos ou desvio da racionalidade. Sua busca pelas estruturas antropológicas do imaginário culmina com um perceptível afastamento da concepção de imaginário de seu antigo

mestre, Bachelard. Para este autor a imagem é a matéria de toda a simbolização, a plêiade de imagens construídas pela mente humana dá sentido à sua existência, grande denominador onde se inter cruzam todas as criações, sob dois regimes: o regime diurno e o regime noturno.

A Amazônia por si só é *locus* que instiga o imaginário que de muitas maneiras fertiliza a ação e a criação do artista-andarilho que passa por Fonte Boa. Aliás, percebemos que uma festa boa é aquela que reúne muita gente, brancos, negros, mulatos, índios, caboclos, ricos, pobres, se envolvem ou são envolvidos pela aura festiva e suas motivações, nela as pessoas vão para ver e serem vistas, tecer novos laços de amizade ou reforçar os antigos; outros vão em busca de sexo casual que se permite esquecido logo em seguida, alguns vão ainda para trabalhar sem, no entanto, escapar desse reino dominado por Dionísio, mesmo que seja um reinado passageiro. Evidencia-se a existência de elementos poéticos e orgiásticos no âmago da manifestação fonteboense, eles se misturam no viver e no fazer da festa; fenômeno atravessado por uma tragicidade que habita as profundezas da condição humana do artista-trabalhador; é o retorno desse trágico na sociedade contemporânea que permite florescer novas configurações do trabalho artístico nas manifestações festivas amazônicas.

Lévi-Strauss (1989, p. 38-47), situa a criação artística entre o pensamento mágico (selvagem) e o pensamento prático (ciência), “todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento”. Este jogo, segundo ele, “se define pelo conjunto de suas regras, que tornam possível um número praticamente ilimitado de partidas [...]”. Deter-nos-emos mais densamente sobre as relações entre o imaginário e a criação artística, tendo em mente a *práxis-poiesis* do artista-andarilho, nosso companheiro nesta pesquisa. Recordemos, com Lévi-Strauss (1989, p.33) que,

Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de “primeira” que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolagem*. Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de pela e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental [...] E, em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com o do

artista. Ora, as características do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos.

Esta posição levistraussiana parece ser assumida por Morin (2012), quando este trata dos artistas, escritores e poetas como sendo inspirados pelo pensamento analógico-simbólico-mitológico, embora, no âmago deste processo, ainda persistam certos controles de um pensamento racional-técnico. Estamos destacando essa aproximação entre a *práxis-poiesis* do artista-andarilho da Amazônia e a noção de *bricolagem* na sua atividade artística, pois na transcrição fica evidente o fato de o artista executar a obra com suas mãos utilizando de meios que pouco ou nada remetem a um planejamento prévio, mesmo os desenhos e maquetes que antecedem a atividade criadora se caracterizam pelo improvisado, dificilmente serão seguidos fielmente; sua técnica não se mostra isolada da aura poética e ancestral nos processos de constituição de sua arte. A matéria-prima de seu trabalho, muitas vezes, se encontra dispersa, na floresta ou são sobras e pedaços de outras obras (ferragens, esculturas, blocos, plumas, penas artificiais, paneiros, peneirinhas, chapéus de palha), o que explica o fato de o nosso *bricoleur* nem sempre saber o que vai fazer antes de começar a fazê-lo.

O pensamento mítico alcança resultados surpreendentes, Lévi-Strauss entende este caráter da reflexão do *bricoleur* como sendo mitopoético. Desenhar, montar, colorir, raspar, colar, coletar materiais da natureza são movimentos que compõem o fazer do artista amazônico, em sua atividade criadora estão presentes o real e o imaginário dançando juntos na criação de uma espécie de narrativa visual que compõe a narrativa maior da apresentação de cada boi-bumbá. Dependendo do seu campo de atuação na festa folclórica, o artista se arranja com os meios possíveis, seu universo instrumental é fechado, e não há uma regra para que o processo seja iniciado ou interrompido, não há um plano. Para E. Wizard (39 anos),

No primeiro ano nas alegorias sem ao menos ter alguma experiência tive que **esculpir as principais partes das alegorias**, quando o isopor enorme da principal alegoria senti medo, pois nunca tinha feito aquilo, mas fui devagar com cuidado e por incrível que pareça ficou bom, e depois a principal, as outras se tornaram fácil entendeu. **Todo pedaço**

de isopor que eu via no chão já imaginava algo as outras alegorias se tornaram mais fáceis e parece que eu já estava ali há anos (entrevista, 2018, grifo nosso).

Na concepção do artista é como se a obra de arte a ser criada aguardasse ser o resultado contingente daquilo que o artista vai encontrar pelo caminho, nas suas andanças, ou quando ele for vasculhar os resíduos de materiais das festas que já aconteceram. O *bricoleur* transita num mundo de construção/desconstrução, ele opera com o princípio de instrumentalidade, “isso sempre pode servir” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.34). Vejamos o ponto de vista de outro artista em que subjaz esta ideia de *bricolagem*: o artista M. Dhotá (48 anos), responsável pela confecção dos trajes regionais da festa fonteboense, a saber:

Os trajes regionais a gente cria tem as ideias. Eu colhia lá mesmo em Fonte Boa. Dois trajes do açaí, dois do cupuaçu, do guaraná. Cada município que tinha uma festa na época tinha que ter um traje representando. A gente fazia o esboço, mas não tinha como seguir tudo porque o material a gente ia atrás ainda. Ia coletar na mata mesmo, com a ajuda de alguns brincantes a gente entrava na floresta atrás das coisas, pelos quintais do pessoal, lá é rico de material, fruto do açaí, raspa de madeira, tento, flores, cabaça, palhas, né. Ai eu ia colhendo, envernizando. Os dez trajes eu fiz em duas semanas. A Moninha me ajudou, ela trabalhou em quatro trajes, os últimos, quando a tarefa nas alegorias do boi ficou me puxando, aí eu já deixei os trajes com a Moninha pra finalizar (entrevista, 2018).

O pensamento mítico ou selvagem do artista localiza-se a meio caminho entre a percepção e os conceitos. Deleuze e Guattari (2012), consideram a criação artística uma transgressão ao pensamento positivo, pois é gerador de uma subjetividade-nômade. Evidencia-se na narrativa que o artista popular não é o sujeito dominado pelas forças da natureza e nem dominador do meio ambiente. Para esses autores o novo entendimento da subjetividade não mais aceita o conceito moderno vinculado à racionalidade em que o homem se coloca como senhor de si e da natureza, pautado num método ordenador do mundo e da vida.

Lembremos que no tocante às formas sociais do trabalho, o pensamento europeu já há muito tempo tinha operado a cisão entre o trabalho e a arte, enquanto no mundo indígena esta separação não existia. No entendimento de Dias e Gambini

(1998), na vida indígena nunca houve clara separação entre arte, trabalho e lazer. Nas aldeias indígenas é comum ver as pessoas trabalhando e rindo, dando a entender de que o trabalho não está vinculado à ideia de amargura ou sofrimento.

Além da inseparabilidade entre trabalho, lazer e arte na confecção de um determinado objeto (arco, flecha, cesto, remo, canoa), o pensamento selvagem, para tomar de empréstimo um termo de Lévi-Strauss (1989), não se voltava única e exclusivamente para a sua qualidade estética, como preconizam os conceitos ocidentais de arte, mas, e, sobretudo, ao seu uso prático. Em outros termos, se fôssemos discutir sobre arte indígena, o mais plausível seria dizer que ela é travejada de simbolismo e significado étnico, em que a estética aparece de maneira suplementar no processo de confecção da obra, constará no adorno de penas, na pintura de urucum ou jenipapo, logo após o artista ter buscado (e pensado) a sua utilidade, geralmente de natureza coletiva (DIAS; GAMBINI, 1998).

Eis uma herança recebida pelo artista-andarilho da Amazônia, para então habitar em um movimento incessante, no seu sonho, delírio, na exaltação criadora (GUATTARI, 2012), que se integra à ideia de *bricolagem* justamente por se tratar de atividade humana imaginante, como uma ação consciente que transforma o homem que trabalha em sonhador e que descobre sua responsabilidade de sonhar e imaginar. Ou seja, é a atividade onírica que permite ressignificar as concepções sobre o trabalho humano concreto. Para Bachelard (2013), neste tempo contemporâneo ou nos deixamos levar pela passividade diante da dureza da vida e do mundo, ou tratamo-lo de recriá-lo, reencantá-lo, esta ação só será possível com uma mudança de atitude em relação às coisas sonhadoras.

O pensamento bachelardiano sobre o trabalho, especialmente em seu texto *A terra e os devaneios da vontade*, ajuda-nos a compreender essa energia acoplada aos imaginários e à vontade de criar. A poética bachelardiana é atravessada, a nosso ver, por uma essência trágica cujos referenciais podem ser encontrados na ambivalência do seu pensamento. Ela não parece ser um conceito, pois se assim o fosse logo perderia sua tonalidade onírica. Talvez seja um fluxo que evoca imagens profundas, sejam elas dos espaços vividos, das matérias ou dos elementais, jamais em sua positividade, mas sempre procurando as suas possibilidades imaginativas. Diríamos, neste sentido, que é numa poética amazônica que o artista-andarilho se constrói, ela o conduz em direção às surpresas da existência. Loureiro (2001, p.97), chama a atenção para o fato de,

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 de caráter popular, seja na de caráter dito erudito, na realidade ribeirinha ou rural, e mesmo na cidade.

A reflexão do autor é pertinente na medida em que privilegia a formação da cultura amazônica enquanto resultante de uma *bricolagem poética* historicamente constituída. Ainda no contemporâneo ela permanece aderindo à magia e aos elementos encantatórios de suas raízes. Os mitos são orgiasticamente reencarnados na plasticidade da arte popular: desejo, amor, alegria, angústia, paixão, configuram aspectos que se misturam na *práxis-poiesis* artística que estamos estudando nesta tese.

O andarilho da Amazônia se alimenta do imaginário em sua complexidade, transfigurado artisticamente pela sua atividade criadora nas celebrações festivas que ensejam um constante jorrar de signos e emoções. E ainda porque está impregnado na manifestação da arte, movida por impulsos apolíneos (o sonho, a beleza, a simetria), mas também dionisíacos (a embriaguez, o caos, o riso, a música, a festa).

Diríamos que na Amazônia a poética também dialoga com a sensibilidade cultural do trágico porque é indomável e envolvente, e remete-nos ao acaso, à complexidade, à incompletude e à finitude de nossa existência humana. Como se vê abaixo na alegoria Coacy-beija-flor, criada por uma equipe de artistas-andarilhos durante cerca de quatro semanas de muito trabalho, principalmente noturno, lembremos que o artista atua sob o signo lunar, a lua é a musa ancestral dos amantes e dos artistas. Nesta altura o barracão já havia sido estendido até a rua, elemento importante da festa fonteboense, e o sol causticante de setembro reduzia o tempo de trabalho durante o dia; depois de pronta a alegoria saiu irrompendo as lonas pretas que a escondia para chegar à arena onde foi absorvida pelo olhar encantado do público.



Figuras 14 e 15 – O poder da criação: do barracão à arena
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

As figuras revelam o passeio entre a atividade artística e o imaginário amazônico feito pelo artista-andarilho em seu processo criador. Não é somente criatividade, envolve o estabelecimento de pontos simbólicas com as toadas, com as narrativas populares, e ainda o estudo preliminar dos contos indígenas, leituras, pelo menos superficiais, de revistas e livros que versam sobre o temário das lendas e mitos amazônicos, neste caso da lenda de Coacy beija-flor, sintetizada assim na sinopse de apresentação do boi-bumbá Corajoso (2014, p.22-23):

Os índios [...] acreditavam que depois da morte as almas se transformavam em borboletas para beber o mel das flores da campina que lhes daria forças para fazer a viagem até o céu. Na tribo havia duas índias Coacy e sua pequena filha Guanambí, que vivia sempre triste por sentir falta de seu pai morto em uma batalha tribal. Um dia Coacy, sem explicação, caiu no chão e sem sofrer nenhuma dor morreu. A pequena Guanambí, que já vivera triste pela morte do pai, caiu em prantos e a partir daquele dia ficou muda, não falava por que seu choro não deixava. A pequena índia não se alimentava e ficando fraca logo morreu de tristeza, por esse motivo sua alma não se tornou uma borboleta, a alma de Guanambí tornou-se uma flor.

Um dia Coacy, a mãe de Guanambí, que já assumira a forma de uma borboleta voava por uma campina cheia de flores procurando pela alma de seu marido e de sua filha, ouviu de longe um som e reconheceu o choro de sua filha [...]. Ela voou por toda a campina, mas ela era a única borboleta que estava por ali e não conseguia achar sua filha, cansada ela resolve descansar em uma flor e percebe que era aquela flor que estava chorando, era sua filha, que ao invés de borboleta, tinha se tornado uma flor, Coacy queria que os deuses transformassem Guanambí em uma borboleta para que ela

pudesse voar junto a ela. Vendo o desespero de Coacy, os deuses resolveram atender o pedido da borboleta, mas ela teria que levar a flor até o céu por que é lá que eles dão formas as almas que depois descem como borboletas. Mas, Coacy não conseguia, ela era tão fraca, suas asas eram frágeis e não tinham forças para levar uma flor tão pesada até o reino celeste. Coacy, desesperada, pediu que os deuses a transformem em um pássaro com asas fortes suficiente para levar a alma de sua filha até eles. E os deuses vendo o desespero de Coacy, transformaram ela num beija flor que pôde levar Guanambi até o céu. A partir desse dia os deuses resolveram que toda criança que morre torna-se uma flor, e assim permanece esperando alguma alma caridosa disposta a levá-la ao reino dos céus.

O alegorista “viajou” nessas muitas versões imaginárias da narrativa ameríndia, assim ele a poematizou, tornando-a concreta diante dos olhos do público através de sua criação alegórica. A narrativa, por si só, já é de uma beleza poética ímpar. Embora ressignificada, podemos vislumbrar em seus detalhes uma conexão com as forças sobrenaturais, tais como metamorfoses trágicas em flores e animais. Na Amazônia, “o modelo de corpo são os corpos animais”, e o autor continua afirmando que a “metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.337-338).

Na mitologia amazônica praticamente não existem exemplos de animais vestindo-se de humanos, há sim humanos sempre se vestindo (metamorfoseando-se) de animais. E mais: aqui o mito que enfrenta a finitude da existência, apresentando-nos a morte como passagem (inclusive, poética, conforme o exemplo de *Coacy Beija-flor*), o que permeia a narrativa de encantamento gerador de conhecimento, de uma outra perspectiva, é claro, e a *práxis-poiesis* do andarilho busca beber nessa fonte. Loureiro (2001, p.95), ressalta que “essa identidade entre deuses e homens faz parte da cultura amazônica, conferindo existência substancial a uma realidade monumental e plástica [...]”.

Ao associar arte com as questões míticas, o artista entrelaça a cultura numa perspectiva local/global. Bachelard (2008), já havia proposto que a imagem poética transgride, ela não se contém apenas na poesia, podemos reconhecer que ela habita esses seres encantados sob a forma alegórica, fruto do processo criativo do homem amazônico que não cansa de estabelecer esses vínculos profundos. É assim que ele une-se à natureza através de sua experiência de (re) criação mitológica, artística.

A relação local/global do homem amazônico não se restringe ao artista, embora através dele alcance uma dimensão mais abrangente, nesta reflexão é salutar o exemplo de um velho canoieiro, como os pais e avós de muitos artistas, singrando as águas de um lago sereno eles seguem guiando-se pelo cintilar das estrelas no firmamento, numa evidente relação do local com o universal. É assim que o artista-andarilho transcende a fantasia, seu imaginário também é *logos*, resultante de um pensamento selvagem.

E desses contatos com a Amazônia festeira e imaginária surgem novas cores conceituais: a *práxis-poiesis* do artista contemporâneo que bebe na fonte do imaginário, cujo processo o lança para fora do ciclo de sobrevivência da espécie, aquele que concentra o corpo apenas em seu metabolismo natural, para a liberdade da expressão da vida, ela que rompe o esforço físico e a prisão às necessidades. Conforme evidencia Maffesoli (2003, p.21):

Tenho dito que a sensibilidade artística tem a presciência aguda do combate permanente que existe entre a matéria e o espírito, o estático e o dinâmico, a obrigação e a liberdade, ou, para dizê-lo, retornando uma imagem de Jung, a qual me referi muitas vezes, entre a sanha encarnada dos sentidos e da paixão e a luz etérea da razão.

Completamente envolvido pela ancestralidade de sua obra o andarilho transcende a sua solidão no ato de criar, criar junto com o mundo, então é a partir da *práxis-poiesis amazônica* que ele se faz no mundo, uma vez que “só temos que criamos com o outro [...]”, fenômeno que Maturana e Varela (1995), denominam de *autopoiese*. Partilhamos com os cientistas citados o entendimento de que o sujeito é mergulhado num sistema cultural relacionado com os próprios sistemas biológicos vivos em sua auto regulação, uma vez que estamos completamente imersos neste movimento, de uma interação a outra, conforme podemos perceber nesta passagem: “Organismos biológicos e sociedades pertencem a uma mesma classe de metassistemas, membros formados pela agregação de unidades autônomas, tanto celulares como metacelulares”. (IBIDEM, p. 223).

Encontra-se aí o fundamento biológico do fenômeno social, afinal não “há descontinuidade entre o social, o humano e suas raízes biológicas. O fenômeno do conhecer é um todo integrado e está fundamentado da mesma forma em todos os

âmbitos.”. Vida e realidade se acoplam estruturalmente. Realidade social e realidade biológica assentam-se sobre a contradição e a metamorfose. O artista é um ser *autopoiético*, biológica e culturalmente falando. Sua experiência como parte integrante de um complexo sistema vivo é auto organizativa, cujas referências buscadas no ambiente engendram um processo de individuação marcado pela autonomia/dependência em relação ao meio e aos Outros. Este paradoxo não pode ser apreendido por uma epistemologia linear que se fundamenta numa lógica binária de causa e efeito.



Figuras 16 e 17 – Alegoria do Curupira-Kaimen do boi Tira-Prosa
Fonte: Pesquisa de Campo e Portal Fonte Boa.

Registramos a saída do curupira do galpão central de alegorias do boi Tira-Prosa, assim como a sua chegada na arena para apresentação. Ele havia sido criado por uma equipe de artistas coordenada pelo artista Paulinho, de Juruti, no Pará. A feição do constructo alegórico se baseou na tradicional narrativa do curupira, ente encantado que protege a floresta e os animais, punindo os caçadores e madeireiros que insistem em desrespeitar a vida na Amazônia. O curupira foi a lenda amazônica apresentada pelo boi Tira-Prosa na primeira noite do festival de 2014, sua função cênica de existir. Vejamos:

Curupira-Kaimen
Raimon Prestes/Rainei Prestes

*Curupira faz girar, girar,
 Curupira faz girar, girar,
 Curupira.
 No coração da floresta ecoaram os gritos,
 Alaridos de horror,
 Terríveis caçadores cheio de cobiça,
 Por um punhado de penas, perseguem o nosso tesouro.
 Desespero na mata se ouviu
 Os bichos correm, deixando seus rastros nas folhas,
 Ao sentir o cheiro da pólvora assoladora,
 Chamam por preservação.
 Naykin cuati caona iry Curupira-Kaimen
 De onde você vem?
 Ele já chegou.
 Curupira acordou.
 Onde estão, o que está acontecendo?
 O que é isso que estou vendo, de pés invertidos, curupira.
 Andando em círculos,
 Em plena selva, curupira vem desorientar,
 O branco caríua na sua cobiça na mata ficou.
 Curupira da Amazônia, enigmático,
 Mitológico ser, mestre de uma ilusão sem fim,
 É lendário guardião vermelho da Amazônia.*

Quando deixamos de crer no mito e na magia, lembra Morin (2012), outra dimensão de sua natureza vem à tona, é a esteticidade, ela que nos transpassa em sua emoção que, obviamente, talvez não seja mais sagrada, o que não significa que não nos toque de alguma maneira, posto que tudo “o que é mitológico, mágico e religioso pode ser salvaguardado, fora da crença, na estética” (IBIDEM, p. 134). A imagem mental ou mesmo a imagem materializada num construto alegórico, como a do Curupira da Amazônia, contado e recontado em inumeráveis narrativas dos povos tradicionais, é uma transfiguração estética surrealizante, reflexo de um universo que, de imediato, nos arrebatava para algo novo, talvez nós nem o conhecêssemos ainda, mas que agora começamos a fazer parte.

A mensagem contida na canção e na alegoria e ação virtualiza a relação desarmônica entre parte da humanidade que, cega pela cobiça, vem rompendo com os ciclos vitais da natureza, subordinando-a por meio de uma tecnociência, como diria Morin (s/d), “uma ciência sem consciência”. A tradicional narrativa amazônica alerta poeticamente contra a postura humana em busca do lucro e da exploração dos recursos ambientais, um tipo de teatro da crueldade que, no entendimento de Carvalho (2009), ocasiona o desequilíbrio de Gaia. Os poetas da toada são do estado de Roraima e

compõem para o festival fonteboense há mais de uma década; amazônidas atentos para a real situação dos garimpos clandestinos e os conflitos territoriais entre indígenas e posseiros que assolam aquela região do extremo norte brasileiro. Seu brado de resistência se dá por meio do curupira, espírito lendário que resguarda a floresta e os seres que nela vivem. Neste contexto, o espírito da mata é, primordialmente, uma metáfora que faz ecoar um tema hodierno bastante sensível, demonstrando assim, no âmbito da cultura popular, que esses grupos de criadores e produtores culturais estão atentos para as discussões do tempo presente, fazendo um contraponto ao modelo predominante representado por um progresso que se arvora em subjugar a natureza.

Nas sendas da criação artística na Amazônia descobrimos que o artista é um sonhador, seus devaneios expressam-se mediante os mistérios da criação num enlace idílico com a natureza, o mito e a ancestralidade. A *práxis-poiesis* do artista nos parece estar conectada ao contexto local/global, retroalimentando-se mutuamente com e da cultura envolvente. É uma espécie de tradução, ou melhor, uma conversão simbólica que percebe, nutre-se, enriquece a cultura ancestral e universal. Não se trata de um fenômeno isolado do mundo, na verdade, essa *práxis-poiesis* faz da sua singularidade um valor, e não um estigma, porque é poética e geradora de saberes, ela que faz o artista-andarilho, ao fim das longas jornadas de trabalho criativo, tomar consciência de si como uma força poética. O artista nos ensina e nos lembra que temos o direito de sonhar, esquecer este direito é deixar-nos aprisionar pelos grilhões do cansaço, da melancolia, do tempo cronológico e da desesperança.

QUARTO PLATÔ

NARRATIVAS ANDARILHAS

Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e ao redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou.

(Ostrower, 2014)

4.1 Trilhar

A epígrafe deste platô bem que poderia iluminar todos os outros, haja vista que o andarilho vem atravessando-os, interligando-os, tecendo seus fios e rompendo-os. Faríamos só uma consideração ao que diz a autora: talvez este sujeito não chegue em definitivo, que fique perdido na imensidão do mundo e de si mesmo. Já havíamos ressaltado que o nomadismo do artista amazônico é um tipo de afronta ao mundo cinzento, ele não se conforma com a dureza do sistema vigente, por isso mesmo se rebela, é “uma vida acostuada ao devir, opera mudanças com naturalidade, se auto elabora, opera em si mesmo transformações [...]”, assinala Ribas (2012, p.81).

Em outros termos, a sua errância não se resume a deixar o lugar de origem, íntegra, sobremaneira, uma errância espiritual e metafórica (MAFESSOLI, 2001). O artista-andarilho é um mediador cultural, não há dúvida: artista-rizoma que, análogo a grama, forma uma rede que lhe dá resistência para nutrir-se de outras raízes. Sua vida mobiliza um vasto repertório de imagens, conhecimento e sociabilidade. Conecta (sutura rizomaticamente) o antigo e o novo, a poesia e a prosa, o ancestral e o contemporâneo, a *práxis* e a *poiesis*.

A trajetória do artista-andarilho Ednaldo Gomes da Silva, ilustra muito bem não só esta ideia do artista como mediador cultural na Amazônia (e, obviamente para além dela), como também tudo que temos defendido nesta investigação. É bom lembrar ainda que as bifurcações que realizou não são caminhos lineares, sem equívocos ou contradições.

Natural da cidade de Juruti, oeste do Pará, o artista Ednaldo Gomes da Silva, mais conhecido como Ednart Wizard, tem 39 anos de idade. É casado há pouco mais de 13 anos com a também artista Dayna Gomes, a quem conheceu na infância,

embora tenham levado algum tempo para iniciar o romance. O que somente ocorreu durante uma viagem de férias à sua cidade natal, iniciaram um namoro que duraria apenas uma semana até que resolveram se casar. Dessa união nasceu a única filha do casal, Ísis Maria, hoje com 4 anos de idade. Ednart diz ter outra filha, de uma relação anterior, Maria Eduarda que irá completar 15 anos de idade.

Na época da entrevista, eles moravam na cidade de Humaitá, interior do Amazonas, mas já tinham planos para mudar novamente: agora retornariam para a sua Juruti natal. Hoje Ednart se dedica exclusivamente ao ramo artístico, inclusive a arte digital, em que aprendeu sozinho a operar com programas e aplicativos de imagem para comercializar logomarcas, propagandas, camisas personalizadas de quadrilhas juninas, bumbás, cirandas e escolas de samba.

Assim como aconteceu com praticamente todos os participantes da pesquisa, conversar com Ednart não foi tarefa das mais fáceis, não que nossa relação criativa nas festas deixasse de representar uma ponte para o diálogo, é que os andarilhos sempre estão em movimento, neste caso, Ednart estaria pouco tempo em Fonte Boa para o festival 2018, em virtude de já estar desenvolvendo atividade artística em São Paulo, na Escola de Samba Águia de Ouro, do grupo de acesso do carnaval paulista. Desde o início desta investigação ele sempre representou a ideia do artista-andarilho que nós tínhamos em mente, mas ainda não sabíamos como desenvolver.

Nascido em uma família humilde da periferia de Jururi, onde o sustento provinha principalmente das atividades tradicionais da roça e da pesca, Ednart recebeu este apelido na escola Emanuel Salgado Vieira, onde estudou da 1ª a 4ª série, do Ensino Fundamental. Estudou também na escola Américo Pereira Lima, cursando de 5ª a 8ª séries do Ensino Fundamental, retornando à escola Emanuel Salgado Vieira, para concluir o Ensino Médio. Passou a infância e parte da adolescência ajudando seus pais nas típicas atividades de subsistência, como ele mesmo revela:

Éramos nove filhos, morávamos em um local onde todos eram pescadores, era uma comunidade e não uma cidade grande, então era difícil, pois para quem iríamos vender os peixe se todos são pescadores? Assim, meu pai tinha que ir para outros municípios como Parintins, Óbidos até mesmo a Manaus e Santarém. Quando ele vendia o peixe era uma vitória porque ele passava meses fora de casa para conseguir tal feito, como falávamos antigamente ele trazia o saldo e era dali que ele comprava roupas para os filhos. Como eram muitos meninos, tinha que optar ou ele trazia a roupa ou algum

objeto de baixo valor que ele nos dava como um presente (entrevista, 2018).

Ele nos conta que nasceu com o dom para desenhar, no entanto, naquele tempo e diante das dificuldades financeiras da família, esse dom não poderia ser levado muito a sério. Filho de pai pescador (até hoje), cabia a ele ajudá-lo na lida com os peixes, com a canoa, com os utensílios de pesca, contexto que o fez entrar em contato com as histórias que ouvia nas rodas de pescadores, seja em casa ou no mercado municipal de Juruti.

A pesca representa umas das mais tradicionais atividades de subsistência dos povos da Amazônia, como se vê na transcrição, o pescador passava semanas e até meses em busca de capturar e depois comercializar o pescado, o que era ainda mais penoso se pensarmos tratar-se de uma comunidade quase que na sua totalidade formada por família de pescadores, restavam-lhes buscar mercados consumidores cada vez mais distantes. A carência econômica, típica das pequenas urbanidades amazônicas situadas entre o rio e a floresta (OLIVEIRA, 2000), não eclipsou a sensibilidade do curumim que ouvia atento as narrativas fabulosas dos mais velhos, sobretudo, aquelas que versavam sobre os seres encantados.

A sua história com a arte começou a partir de 5 anos de idade, tempo em que passou a se aperfeiçoar e a praticar os desenhos. Interessante que Ednart foi o primeiro artista da família e, diga-se, autodidata, que além do cotidiano marcado pelas linhas de força das águas e das matas, também se inspirava nos desenhos que assistia na TV do vizinho, já que em casa não havia qualquer tipo de tecnologia na época. Ele recorda que “antigamente a vida no interior era muito limitada, hoje já mudou muito mas antes os pais impediam as crianças de saírem de casa, porém, hoje já é mais liberal, as crianças podem sair a hora que quiser” (entrevista, 2018). Sempre insistia para ir assistir desenho animado na casa do vizinho, ir brincar de desenhar, o que nem sempre era possível por causa da impossibilidade dos pais comprarem os lápis e cadernos de desenho.

E assim o seu sonho de criança de ser artista ficava cada vez mais longe. “Em casa, um lápis era para dois filhos, minha mãe cortava-o ao meio e dali se fazia dois lápis, e era feito da mesma forma com a borracha. O caderno era confeccionado pela minha mãe que comprava folhas avulsas e costurava à mão uma por uma. Meu pai colocava os nossos nomes na capa, pois minha mãe era iletrada” (entrevista, 2018).

No transcurso de sua narrativa foram vários os momentos que emocionaram o artista, lembranças que o levaram às lágrimas. Na narrativa une-se o tempo à vida, postula Serres (2015), por isso todos precisamos da narrativa para existir, fazendo-se necessário contar-se para nascer, “[...] a linha da narrativa corrente de um prelúdio ao final como um rio vai de sua nascente ao delta, seu curso tem um leito e afluentes como a narrativa tem seu encadeamento principal e suas bifurcações” (IBIDEM, p.159). Essa narratividade, mesmo imaginada ou fragmentada, diz mais do que uma definição, por isso Ednart, emocionado, se narra mais do que se define. Apesar de todas as dificuldades, seus pais nunca pediram para que ele e seus irmãos deixassem a escola, ao contrário, lutaram de todas as maneiras para mantê-los estudando. Passagem cheia de imagens poéticas que nos fizeram lembrar da *Aquarela*, interpretada por Toquinho⁸¹, a qual citamos os seguintes fragmentos:

*Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo,
E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo [...]
Vai voando, contornado a imensa curva norte-sul,
Vou com ela viajando, Havaí, Pequim ou Istambul.
Nessa estrada não nos cabe conhecer ou ver o que virá,
O fim dela ninguém sabe bem ao certo onde vai dar.
Vamos todos numa linda passarela,
De uma aquarela que um dia enfim descolorirá [...]*

A ousadia de trazer para a tese um texto desta natureza refluí da doçura das palavras do artista, o desenho na página em branco do caderno preenchia criativamente o seu mundo infantil, a fantasia se fez sua companheira num voo para distante das dificuldades da vida, Benjamin (2002), no texto *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, também nos ajuda a iluminar esta narrativa. Algum tempo depois os desenhos o levarão mais longe ainda, revelando sua marca no mundo da arte. Uma de suas maiores alegrias foi ter ganhado um caderno de desenho de seu pai, na época o artista já tinha doze anos. Isto significava, na percepção do artista, o equivalente a uma criança de hoje ganhar um *tablet*, era um sonho. Desde então passou a desenhar sem parar, desenhava e apagava continuamente. Neste período seus pais já tinham consciência de seu sonho de tornar-se artista, deixaram fluir, no entanto, não tinham como ajudá-lo muito. De acordo com suas palavras,

⁸¹ Composição de Maurizio Fabrizio, Guido Morra, Toquinho e Vinícius de Moraes. Gravada em 1983, no disco *Aquarela*.

Quando meus pais me deram o caderno disseram esse caderno é para estudar, não para desenhar. Então eu pegava e desenhava na matéria e no verso onde eram todas brancas as páginas, e isso me causou um transtorno pois eu desenhava e na hora do recreio meus próprios colegas ou meninos de outras turmas entravam lá e arrancavam meus desenhos porque achavam legais e levavam. Ao chegar em casa meus pais olhavam meu caderno viam que estava sem as matérias então me batiam porque eu teria que ter cuidado com minhas coisas, e sempre foi assim (entrevista, 2018).

Ednart nos conta que chegou um período em que parou de desenhar, o tempo lhe era precioso e parecia que não cabia mais aquele devaneio de artista. O contexto econômico e social não incentivam o artista que habitava sua alma. Foi então que ele passou a observar mais atentamente uma festa que florescia na sua cidade e reunia cada vez mais pessoas para a sua realização: era o Festribal⁸² de Juruti. Ainda não se tratava do grande evento realizado atualmente, era algo simples, mas pujante com a dança do fogo e o Vai ou Racha, quadrilhas conhecidas da época.

Ele assistia as apresentações com profundo entusiasmo e curiosidade, logo percebendo a influência de Parintins naquela festa. Em princípio somente artistas locais construíam o Festribal, com o tempo começaram a chegar os artistas de fora, aqueles que chamamos aqui de artistas-andarilhos da Amazônia, predominantemente parintinenses, dada a proximidade entre as duas cidades. O Festribal, apesar da evidente inspiração de Parintins, possui traços distintos, sua ênfase é nas danças tribais, os cantos tribais substituíram as toadas de boi, quanto à musicalidade da festa. Vejamos:

Lembro-me que a primeira vez que eu participei foi como brincante, representando um pescador e um professor da época chamado Clemente, ele me chamou para participar de uma tribo especial representando um pescador. E assim começou minha história no Festribal, meu pai ficou muito feliz pois estava ali representando a classe deles que é a dos pescadores (E. Wizards, entrevista, 2018).

O que o artista almejava era estar ali participando da festa, ela poderia concretizar um antigo sonho que andava adormecido já fazia algum tempo. Havia um empecilho para tal: a ausência de relações de amizade com dirigentes da festa. É fato

⁸² Grande festival realizado naquela cidade do oeste do Pará, no último final de semana de julho ou início de agosto. Munduruku e Muirapinima duelam artisticamente com alegorias, cantos tribais e fantasias que exaltam a cultura indígena.

que as relações artísticas ou os laços de amizade constituem fatores determinantes para os artistas se moverem pela miríade de eventos regionais. Como já o dissemos, o imaginário amazônico é reverenciado nessas celebrações: a tribo, a embriaguez, a sensualidade, o riso, a efervescência do encontro inusitado, a consciência da vida e da morte, a criação e a destruição como constituintes do mesmo jogo cósmico/lúdico. Cada vez mais vivenciamos o sentimento de “pertencimento a uma tribo”, o que contribui para a percepção das identidades na atualidade, identidades tribais. Pertencer a uma tribo é estar-junto a outras *personas* com os mesmos gostos, estabelecendo o grupo e as teias de sentido, ao invés de nos voltarmos para a individuação tão típica do projeto moderno (MAFFESOLI, 2003).

Somos seres de linguagem que se entrelaçam com as emoções, como propõem Maturana e Varela (2001), é o entrelaçamento entre esta emoção e a linguagem que nos possibilita a conversação, são as conversações que irão constituir as culturas. É esta suposição de um novo pensar que conecta o conceito de rizoma com o de interdisciplinaridade. Ora, para dialogar é necessário que não haja barreiras impedindo o ser humano de manter este vínculo polifônico com o mundo. Esta conversa pressupõe um novo tipo de pensar, que contemple as multiplicidades da existência.

Indivíduo/espécie/cultura são, na perspectiva postulada por Morin (2012), complementares e interdependentes, os fazeres criativos (*poiéticos*) aparecem como trilha para dissolver as fronteiras disciplinares, nos ajudando a desvelar a condição humana na Amazônia labiríntica. Por isso nos platôs iniciais falávamos de um labirinto, ele é vivo, ele não é feito de paredes de pedra; ele se constitui pelas minudências, pelos artifícios culturais, pelos rastros deixados durante o trajeto dos artistas-andarilhos da Amazônia.

A trilha estava aberta. Era tempo de tecer novas malhas de amizade⁸³, diríamos que era chegado o momento de fazer rizoma. Ednart diz que sempre teve sorte de fazer amizades, o que o ajudou muito na carreira. Ele começou a pintar camisas à mão, em princípio apenas uma camisa por ano, aquela que ele usava, ficando conhecido no meio artístico como o “cara que pintava uma camisa por ano”. Ele lembrou que uma dessas camisas, hoje valorizada, foi leiloada recentemente.

⁸³ Sugerimos a leitura do texto *Amizade e estética da existência em Foucault*, de Ortega (1999), uma ponte fecunda para se pensar o tema da amizade interligada ao político e à ética, para além das categorizações sociais vigentes.

Foi então que o grupo de artistas responsável pelos módulos alegóricos prestou atenção no seu talento para a pintura. Ele foi convidado a pintar as camisas dos artistas de barracão de uma das Tribos. No mesmo ano recebeu o convite para integrar o grupo de participantes da lenda do Cachorrão, a ser apresentada no Festribal. Ele nos diz que já estava muito feliz com tudo aquilo que acontecia, para uma criança que cresceu em meio a dificuldades, participar de alguma forma daquele evento era algo surreal. No fundo o sonho estava parcialmente realizado, almejava ainda trabalhar com arte no Festribal, erguer alegorias gigantes.

O convite feito pelo artista chamado Toca representou a porta de entrada para o barracão das alegorias e fantasias do Festribal, o barracão é como uma escola viva para o artista. Ednart entrou como “orelha”, ou seja, ajudante dos artistas principais, responsável por pequenos trabalhos nos detalhes, em buscar água, material, cuidar da limpeza do local. Nesta etapa de sua caminhada, humildade e perseverança foram imprescindíveis, um novato nem sempre era bem visto no barracão, qualquer equívoco gerava piada e até xingamento, havia a necessidade de demonstrar sempre interesse em aprender com os mais experientes. É ele próprio que nos conta esta história, a saber:

No princípio era para ajudar apenas, como ajudante nas fantasias, ainda mais para mim o importante é que eu já estava dentro desse meio artístico e isso era tudo para mim. Assim fui indo, estava com muita vontade de aprender mais, apesar de aquilo ali ainda não ser o que realmente eu queria já era um começo entendeu. Mas, pelo fato de eu passar muito tempo na rua a minha mãe começou a ficar preocupada, ela começou a querer me proibir, pois realmente achava que eu estava mentindo pra ela. Certo dia eu cheguei com o Toca e disse: “Olha não como você me dar algum valor aí pelo meu trabalho, não precisa ser muito é apenas para minha mãe ver que estou no barracão” (entrevista, 2018).

Foi a partir desse contato inicial com a produção artística de sua cidade, que Ednart requereu seu primeiro cachê, para justificar para a sua mãe o fato de passar o dia todo fora de casa. Ainda neste contexto, um dos artistas de barracão chamado Rogério ficou preocupado devido a ausência do artista de escultura que havia discutido com diretores da Tribo e, por isso, voltou para Parintins. Toca, o artista responsável, indicou Ednart, pois já conhecia seu talento para esculpir pequenas peças em isopor.

Ele afirma que foi um choque de imediato, já que nunca havia confeccionado nada tão grande, a responsabilidade era enorme. Sem experiência na construção de grandes módulos, Ednart começou a esculpir as peças, o medo de errar era constante, estragar material que já é limitado é um pecado quase imperdoável no âmbito do barracão das festas, ainda mais se for causado por um artista iniciante, quase um “orelha”. Ele foi devagar, com cuidado para fazer as coisas direito, tratava-se da peça principal que iria compor a alegoria, finalmente, quando a obra ficou pronta, segundo sua opinião ficou até muito boa, dada as circunstâncias. Depois as peças menores foram feitas de maneira mais tranquila, estava então iniciado na arte escultórica, havia passado no rito de iniciação. Agora todo pedaço de isopor encontrado no chão do barracão já imaginava algo grandioso, dentro da peça de isopor já habitava um ente do imaginário, parecia que estava ali há anos! O que se encontra latente nesta afirmação é aquilo que Merleau-Ponty (2004, p.16-19), entende como operação de pensamento que ergue diante do espírito uma representação do mundo, isto é, imerso no visível por intermédio de seu corpo, o artista se aproxima e abre mundos com a seu olhar que, a partir daí, desposa “os traços da visão de dentro, à visão o que a forra interiormente, a textura imaginária do real”. Assim, o olho do artista Ednart é aquilo que foi sensibilizado e impactado pelo mundo amazônico que, por sua vez, serviu de chama para ativar a manifestação de seu imaginário.

O tempo passou, suas obras foram bem recebidas pelos diretores e pelo público do Festribal, culminando com o convite para os próximos festivais, ainda com coisas pequenas como componentes da alegoria, peças de ornamentação da alegoria, o que não deixava de ter certa importância na composição da Tribo. Seu *status* de artista mudou, o cachê também, não seria mais chamado de “orelha” no barracão, dentro dele já havia até um espaço exclusivo para a sua produção artística onde trabalhava com seu irmão e um amigo de infância, os olhares passaram a ser de mais respeito, outros até de receio, pois ali estava alguém que havia mudado de patamar na arte, podendo agora competir pelos contratos. Em Morin (2012, p, 139), percebemos que o “trabalho pode comportar poesia ou mesmo virar poesia, quando se trata de uma atividade rica em iniciativa, em criatividade, em participação afetiva, como a do artesão, do artista, do advogado, do parlamentar”.

Esta citação moriniana alumia o itinerário do andarilho pelo mundo da arte amazônica, mormente, a arte popular. Poesia e prosa, trabalho e *poiesis* andam juntos,

misturam-se, coabitam no coração da festa num processo de complementariedade. A criação artística não está livre de sua materialidade mundana, ela precisa ser tocada pela *poiesis* atravessando o sujeito criador, por isso é até difícil categorizarmos tal ação poética no mundo como trabalho (no sentido clássico do termo). Essa sua primeira equipe elaborou muitas peças em isopor e teceu as ferragens dos módulos, conseqüentemente, os ganhos financeiros foram aumentando. Mesmo já integrando a equipe de produção da Tribo Munduruku, Ednart reconhece que ainda não estava totalmente satisfeito, era a pintura artística que o encantava. Ver outros artistas pintando, dando vida aos módulos, era aquilo que chamava a sua atenção. Ele lembra que nesta época nunca havia pintado de “pistola” ou usado as tintas especiais que os profissionais utilizam nas alegorias da festa. Mais uma vez o artista Toca foi determinante. “Foi ele que me disse pra pegar a pistola, pegar as tintas e mandar ver na criatividade” (entrevista, 2018). Era a chance que Ednart precisava. Ele seguia sua intuição quando jogava a tinta sobre o revestimento da alegoria, não havia um método a seguir, somente a fruição de sua própria obra era suficiente para satisfazê-lo. Com a experiência adquirida ao longo do tempo, Ednart nos diz que aquela pintura hoje mereceria nota 2.

Questionado sobre o que vem a ser mais importante para o artista-andarilho da Amazônia, se o dom ou a experiência adquirida, Ednart responde assim:

Creio que os ambos acontecem, pois o dom se não é explorado torna-se até de certa forma inútil. E, por outro lado, a prática leva a perfeição. Então é um pouco dos dois, assim acima de tudo tem que ter empenho isso é essencial para tudo. Meu talento, acredito que pode ter vindo de berço, mas também técnicas podem ter ajudado para um futuro aprimoramento. Ambas são relacionadas, porém, ao mesmo tempo, podem ser distintas, quando vamos para o interior é capaz de se observar o dom nas crianças (entrevista, 2018).

Suas andanças pelo mundo partiram de Juruti, do Festribal. O desejo do artista era o de sair da cidade, ganhar o mundo, ter suas próprias coisas, conhecer horizontes diferentes. Mas seu pai era enfático: só sairia quando concluísse o Ensino Médio, ele parecia prever que o futuro artista-andarilho precisaria do conhecimento básico oferecido pela escola para poder ter êxito longe de casa. Logo após a formatura,

seu pai deu-lhe algum dinheiro para festejar o fim daquele ciclo na escola, Ednart foi direto ao porto da cidade e comprou uma passagem para Guajará-Mirim, interior do estado de Rondônia, muito embora não conhecesse nada por lá, naquele momento se iniciava sua saga de andarilho da Amazônia.

Nesta passagem Ednart se parece com o artista Mundo, do romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, estudado por Andrade (2010). Investigando a forma pela qual o trabalho artístico é representado no romance, a autora percebe o contexto das relações entre o artista e a sociedade, o lugar de criação artística, bem como as frustrações de uma vida cheia de dificuldades num contexto em que a atividade artística era questionada. A trajetória do artista Mundo (Raimundo Mattoso) do romance revela-nos aquele “artista sem pátria, sem lenço nem documento” (IBIDEM, p.15), sugerindo que ele é um sujeito do mundo.

Viver da arte, viver como um constructo artístico, “criar e viver se interligam”, sublinha Ostrower (2014, p.5). Para este artista a ação criativa se afasta da noção de trabalho conectado à exploração. O conceito deságua numa *poiesis* porque engendra no mesmo fenômeno fazeres e prazeres, sabores e amores, estabelecendo uma realidade matizada pelo artístico, sobretudo, se pensarmos que a Amazônia dispara um permanente estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade do artista torna-se um portal mágico para as sensações. Produz-se, neste processo, uma constante abertura ao mundo, conectando-o, de maneira imediata, ao acontecer em torno dele mesmo (IBIDEM, p.12).

As longas viagens levaram Ednart a aperfeiçoar sua arte e a tecer uma complexa trama socioambiental, como andarilho conheceu lugares e pessoas, presenciou fenômenos, aprendeu culturas, viveu tristezas e prazeres, teve longos períodos de solidão e intensos momentos de euforia coletiva (RIBAS, 2012). Ele atuou durante dois anos em Escolas de Samba de São Paulo, em Porto Velho, trabalhou durante seis anos no carnaval, em Humaitá foi artista de quadrilhas e danças, em Santos compôs a equipe artística do carnaval, em Guajará foi durante muito tempo o principal diretor artístico, responsável em criar e executar as apresentações dos bois, em Fonte Boa executou obras artísticas para ambos os bois-bumbás, principalmente no campo alegórico.

Teve de recusar muitas outras propostas por conta da coincidência nas datas, o que tornava inviável o seu aceite. Atualmente o artista assinou contrato por

oito anos com a Escola de Samba Imperador do Ipiranga, do grupo de acesso do Carnaval paulista, mais uma vez será necessário mudar, a partir de 2019 ele e sua família passarão a morar na cidade de São Paulo. O que não impedirá seu retorno para confeccionar alegorias nas manifestações festivas da Amazônia, seus laços com Fonte Boa não foram desfeitos e o andarilho habita perenemente a sua alma de artista.

Aliás, a primeira vez que Ednart trabalhou na festa fonteboense foi no ano de 2004, contratado como ajudante de alegoria, pelo boi Tira-Prosa. Na ocasião era responsável pela confecção das esculturas em isopor e pela tecedura artística das ferragens. O artista Paulinho, também da cidade de Juruti, no Pará, era o líder da equipe e ficava responsável em repassar os valores financeiros acertados com a agremiação contratante.

Ele lembra que a equipe ficou cerca de três meses parada por causa da falta de material, o atraso no repasse das verbas tornava inconstante o planejamento dos artistas, restando-lhe “garimpar” o que havia sobrado dos festivais anteriores para reciclar e reaproveitar, a ideia da *bricolagem* que vimos em platôs anteriores. Desse processo surgiram duas alegorias, o tempo corrido e os novos laços de amizade fizeram com que aquela festa se tornasse especial para o artista.

As esculturas em isopor de cabeça de cobra, que por sinal ainda hoje são usadas pelo boi em suas apresentações, de gavião real e boto, além de uma lança para compor a estrutura de uma alegoria, compuseram o primeiro momento do trabalho artístico nesta sua estreia como artista em Fonte Boa. Ele recorda que a principal alegoria, um cenário do ritual, ficou para ser pintado no final, e nos últimos dois dias choveu muito, o que inviabilizou a pintura, já que a tinta usada era à base d'água. Houve desespero pelo pouco tempo, cobranças por parte da diretoria da agremiação, foi o momento de aplicar novas técnicas de pintura, mais simples, que propiciaram a finalização da pintura, e a obra ficou muito bonita, recebendo a nota máxima dos jurados e, primordialmente, os aplausos dos torcedores na arena.

Quando ele e seus colegas artistas saíram de Fonte Boa, havia uma proposta para que voltassem para o próximo festival, Ednart já viria como líder de uma equipe. Foi o tempo de nascimento de sua primeira filha, o que impediu o seu retorno, houve a necessidade de repassar tal proposta para outros dois artistas amigos seus. O resultado no festival não foi satisfatório, esses artistas foram responsabilizados

pela derrota do boi-bumbá naquele ano, desde então o artista Paulinho e sua equipe assumiram a criação e produção artística do boi Tira-Prosa.

Apenas no ano de 2014 ele voltaria à Fonte Boa, agora para ser o artista principal do boi Corajoso, incluindo-se coordenar o barracão, tarefa nem sempre fácil em virtude das relações complexas que ali se desenrolam. Os materiais também demoraram para chegar, a logística que envolve a compra e o embarque desses materiais em Manaus, até a sua chegada no porto fonteboense, é muito complexa. Envolve pessoal que pesquisa preços, procura fornecedores, busca barcos ou balsas para embarque. Naturalmente as condições não são muito favoráveis quanto ao planejamento e sua execução artística.

Ednart informa que nesta época o boi ainda não tinha o seu barracão finalizado, era um simples piso de terra batida com uma cobertura de grandes lonas azuis. Houve a necessidade de reunir os artistas e partir para um *ajuri* de limpeza e organização do trabalho. Ele criou maquetes, desenhou escalas, e ajudou o pessoal responsável pelos tuxauas, e ainda encontrava tempo para dar uma “espiada” (risos) no contrário, isso faz parte do jogo, desde que conte com o aval dos artistas do grupo rival. Para este artista a competição ocorre apenas dentro da arena, fora dela predomina a amizade entre artistas, sendo que as suas conversas não vão além festivais passados ou alguma piada, existe uma ética que os impede de comentar, por exemplo, sobre sua arte no barracão da festa. O artista tem consciência desse interdito, quebrá-lo é motivo de crítica e, provavelmente, este sujeito será mal visto no meio artístico e dos contratantes.

Como se pode observar o mundo do artista-andarilho é cercado de segredos que devem ser bem guardados, a arte que ele confecciona só deve aparecer plenamente quando for apresentada na arena, assim como de interditos, regras veladas e formais, de construção e reconstrução de sua arte, ano após ano há a necessidade de se começar de novo, é como se suas obras de arte representassem metáfora da existência do artista, um contínuo recomeço. Ele conhece esse fluxo da existência, “esse eterno ciclo, criar...destruir, criar....destruir [...] É a sua filosofia que o preserva, é o seu modo de ser que lhe dá forças para superar as fases da existência, em harmonia com o mágico mundo interior” (RIBAS, 2012, p.77).

É uma dialética que deságua num paradoxo, as obras de arte do andarilho são efêmeras similarmente à sua passagem por um dado lugar. Sua obra é quase

sempre desmontada após a apresentação para dar lugar a outras em outros anos, nas próximas festas haverá novamente construção. Pode-se relacionar este ponto de vista com o de Huizinga (1999, p.66), que analisa o *potlatch* realizado por alguns povos do Noroeste Americano, uma grande festa solene onde dois grupos, com pomba e cerimônia, trocam presentes, dádivas, bens. Trata-se, enfim, de um rito de natureza agonística que assume sempre a forma de competição, girando em torno de vencer o oponente num desafio de reciprocidade que, inclusive, envolve a destruição/reconstrução das dádivas. Vivendo este paradoxo existencial em que o construir/reconstruir fazem parte do jogo, o artista-andarilho adquire admiração e respeito. Relações pessoais e profissionais conflituosas fazem parte do seu mundo, é o que revela o nosso artista Ednart, vejamos:

Se você já está trabalhando há muito tempo na agremiação, aí chega um cara que tem um potencial e já é mais antigo que você, ele tem mais contatos dentro da daquela agremiação e você ainda é novo ali, automaticamente ele vai te cortar dali, e você perderá seu espaço pode ter certeza.

Isso existe em qualquer lugar, em festivais, quadrilhas, e não importa quem você seja ou a sua arte. A demanda de artista é muito grande e não tem tanto espaço assim. Grupos folclóricos ou escolas de sambas que darão todo suporte para você desenvolver a tua arte são poucos, então quando o artista consegue um espaço desses ele fica feliz, quer sempre voltar (entrevista, 2018).

Ednart acredita que o artista popular não é reconhecido como deveria. Não é raro que as pessoas de alguma cidade o veja com desconfiança, considerando a sua arte como um não-trabalho, associando-o a um desocupado, o artista se sente marginalizado quando isto ocorre, o que não é suficiente para fazê-lo desistir da arte, ao contrário, o andarilho acolhe a sua dissonância. Este ponto de vista de associar a arte ao não-trabalho é típico do pensamento moderno que tem na técnica e na ocupação formal as bases de seu funcionamento em que subjaz o produtivismo sem espaço para o devaneio. Sobre esses desafios enfrentados durante a sua jornada, Ribas (2012, p.79), assinala que o andarilho, por vezes, “passa necessidade e tem de enfrentar situações de risco, o que o mantém vigilante [...]”.

Não há dúvida que os artistas são pessoas com certas capacidades especiais demonstradas no transcurso de sua atividade criativa. O artista-andarilho da Amazônia gere sua profissão e escolhe os lugares nos quais irá desenvolver a sua arte.

Em algumas festas populares ele propõe ao agente contratante caminhos para baratear custos e alternativas em caso de escassez de matéria-prima. Ednart é assim, ele acredita que por ser um artista com várias capacidades criativas, a saber: arte digital, pintura artística, estruturas e ferragens, esculturas em isopor, tem mais chances de ser contratado para atuar nas festas. A lógica é a seguinte: em vez de contratar diversos profissionais para diferentes etapas do processo de composição artística, o contratante avalia que ter um artista com múltiplos talentos gera economia de recursos. Sublinhamos que mesmo dominando vários aspectos da arte, Ednart necessita de sua equipe quando a demanda aumenta, cabendo-lhe coordenar a sua atividade artística.

Ele analisa que nem sempre o artista sabe se valorizar ao fechar um acordo. A teia de amizades tecida ao longo do tempo influencia tais negociações, é comum um artista baixar o valor de seu cachê só para voltar a atuar em determinadas cidades e com determinadas pessoas, a ideia é estar numa festa já pensando em outra, preencher boa parte de seu tempo atuando em diferentes eventos. Trindade (2018), percebeu esta dinâmica quando entrevistou os artistas Miguel Carneiro dos Santos e Eduardo Lúcio Lima Repolho, escultor e ferreiro, respectivamente, do boi Caprichoso, de Parintins. De acordo com os dados fornecidos pelos artistas entrevistados “até algum tempo, já estava de malas prontas, como muitos outros trabalhadores, que quando termina o Festival, passam cinco dias descansando, e já vão direto aqui para o Festival de Juruti”, ou “não por acaso assim que finda o Festival de Parintins, Eduardo Repolho e tantos outros artistas, se deslocam para outras cidades e estados, para trabalharem em outras festas” (TRINDADE, 2018, p.190-204).

Da mesma maneira que seus colegas acima mencionados, Ednart assinala que, às vezes a emoção se sobrepõe à razão, não sem arrependimentos ou frustrações posteriores, posto que a confiança é a pedra basilar dessas negociações, são poucas as festas que oferecem contratos assinados, o que prevalece é a palavra dada, o compromisso assumido pelas partes nem sempre é cumprido corretamente. Ele nos informa que durante sua carreira artística somente em dois lugares assinou contratos formais, a saber: na Escola de Samba Águia de Ouro, de São Paulo, e no Festival de Guajará-Mirim, onde atuou por quase quinze anos como artista plástico. Sobre o cotidiano experienciado nas festas amazônicas, o artista nos revela o seguinte:

Assim, na verdade, entramos em acordo, as vezes trabalhamos no domingo para folgar durante alguns dias ou adiantar a obra.

Por algumas vezes adiantamos tal serviço e assim podemos tirar um ou dois dias de descanso, tudo é uma questão de acordo entre a equipe. É assim que eu atuo, as pessoas que formam minha equipe sabem o meu modo de ser, creio que não sou um cara chato, eu apenas cobro muito dos meus colegas, pois é o meu nome que está ali a frente de todos. Então costumo desenvolver a arte de forma correta sempre. Porém, é como sempre eu digo, uma boa equipe faz um bom artista, pois não desenvolve a obra sozinho, eu preciso de uma boa equipe para que tudo venha a fluir bem. E trabalhar com uma equipe é bem difícil, pois você está ali no barracão com diversas pessoas, cabeças e pensamentos diferentes. Se você como responsável pela equipe não souber administrar e se relacionar com todos, isso pode gerar conflitos. É difícil atuar no meio artístico, requer muito saber e auto controle, pois a diversas distrações que podem fazer você se perder, assim como vários já se perderam (entrevista, 2018).

Ednart, assim como outros participantes da pesquisa, sabe de muitos colegas de profissão que se perderam no mundo das drogas, bebidas, mulheres, homens, os fizeram desistir da arte. Ingold (2000, p.242), ao postular sobre a ideia de malhas emaranhadas por linhas de vida, nos ensina, dizendo que,

O mundo não é pré-montado para ser ocupado pela vida [...] caminhos da vida não são predeterminados como rotas a serem seguidas, mas têm que ser continuamente elaborados sob nova forma. E esses caminhos, longe de serem inscritos sobre a superfície de um mundo inanimado, são os próprios fios a partir dos quais o mundo vivo é tecido.

A perspectiva ecológica do autor contamina o nosso entendimento acerca de um mundo vivido enquanto um grande organismo onde todos os seres estão em movimento, formando trilhas que não são rotas pré-determinadas, são linhas de devir que, às vezes, se cruzam para formarem malhas, fazendo acontecer coisas inesperadas, coisas que vazam e extravasam quaisquer tentativas de subjugar-las.

Nos dias que precedem a apresentação na arena, o artista vive um misto de emoções, êxtase para logo mostrar as suas obras, preocupação com o resultado, ele indaga das pessoas ao seu redor se a sua arte está bonita, quase sempre a resposta positiva não diminui a angústia. Quando suas obras chegam na arena (ou no sambódromo ou na quadra ou ginásio), a adrenalina baixa um pouco, o impacto causado no público que as fotografa na concentração, os elogios recebidos naqueles

momentos que precedem a razão de suas obras existirem retira-lhe um pesado fardo das costas.

É interessante pensar que o artista cria sua obra para milhares de pessoas ao mesmo tempo e revela suas emoções nas figuras, que ainda assim, serão apenas espasmos de sua alma. Há, nos diria Huizinga (1999, p.71), uma “imperecível necessidade humana de viver em beleza. E só o jogo é capaz de satisfazer essa necessidade”. O artista está jogando, ele acompanha suas criações até o fim, participando de sua evolução na arena, comandando, muitas vezes de dentro da alegoria, uma engrenagem que só ele conhece, aquelas ligadas aos movimentos de partes da alegoria, é uma espécie de engenharia cabocla, guardada com carinho pelo artista, são esses movimentos que causarão o impacto que a sua estrutura artística precisa para ser bem sucedida na disputa, no jogo da arte, no qual ele está imerso completamente, ali naquele momento o artista-andarilho é um jogador que pode vir a desequilibrar a disputa.

Receber uma avaliação ruim dos jurados pela sua obra artística é motivo de insatisfação e protesto, o artista diz que “fica pensando dias e noites onde ele errou, não me conformo” (Ednart, entrevista, 2018). Em contrapartida, quando recebe notas máximas e a sua agremiação vence o jogo, o artista é celebrado como um tipo de herói criador, quase mágico, suas obras entrarão para o imaginário coletivo da cidade. Enfim, tudo valerá a pena, só não vale ficar fora do próximo jogo, seja aonde ele for jogado. É no jogo da arte que ele se completa como sujeito, ali ele sente emoções que estando fora do jogo/disputa jamais sentiria.

Os dois seres que coexistem em nós, o do estado prosaico e o do estado poético, são mesmo. Prosa e poesia são complementares, antagônicas em *yin yang* e podem conter-se uma na outra. A dominância da prosa contém instantes poéticos; a dominância da poesia contém instantes prosaicos. (MORIN, 2012, p. 138).

Nesta perspectiva, poesia e prosa compõem a vida do andarilho da Amazônia, é assim que ele se faz artista. Sonho de infância, trabalho voluntário, desafios artísticos, inexperiência no interior do barracão que possui seus códigos e segredos, teia de relações, forjaram-lhe uma personalidade forte e decidida, não à toa ele afirmar que a paixão pela sua arte “se sobressai acima de qualquer dificuldade que possamos encontrar nesse meio artístico. Para mim ser artista-andarilho é ser

apaixonado pela arte, pelo dom que Deus me deu, o amor pelo o que faço” (entrevista, 2018). À semelhança de Frank, o andarilho do livro de Ribas (2012, p.78), Ednart trilhou,

[...] por muitos caminhos conhecidos e desconhecidos, e também abri novos caminhos, escutei a mesma palavra em sentidos diversos, li textos autênticos corrompidos por escritos apócrifos, debati, ensinei e aprendi com quem conhecia a Verdade, o Bem e o Belo.

Trilhas como estas do nosso artista não podem ser lidas como se a vida dependesse única e exclusivamente do economicismo, afinal os “saberes que busca um andarilho jamais serão encontrados por aqueles que vivem e se conformam com a escuridão e com as sombras. Que se angustiam frente ao devir” (RIBAS, 2012, p. 79). Ele comprova que há muito mais por detrás: sonhos, delírios, risos e beleza invadem com força o espírito artístico, transbordando outras lógicas, lógicas *poiéticas* que desenraizam o sujeito, rizomatizam a sua existência para arrancá-lo de uma passividade ante as adversidades do contemporâneo.

4.2 Jogar

Em sua recente tese de doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia, Trindade (2018), analisa o trabalho e o trabalhador dos galpões de alegoria dos bois de Parintins (AM), tendo como âncora teórica os conceitos de jogo e ludicidade, sem perder de vista que essas se relacionam nem sempre de maneira harmoniosa com a própria categoria de trabalho. Esta pesquisa traz uma perspectiva inovadora para o entendimento das relações de trabalho no que se refere ao campo da cultura popular na Amazônia, cujas interpretações dominantes recaíam sobre as ideias de informalidade e exploração de mão de obra. Em outros termos, o artista de alegoria dos bois de Parintins joga pelo prazer de competir, ele sabe que ajuda a construir um espetáculo que dá visibilidade e propaga uma identidade regional.

É preciso ampliar o sentido de ludicidade no contexto da festa amazônica para além da ilha Tupinambarana, sem, obviamente, deixar de situá-la como o centro irradiador de um certo modelo organizacional de disputa entre grupos rivais. Ou seja, o Festival Folclórico de Parintins representa matriz inspiradora para diversos outros

eventos regionais, sua qualidade artística e alcance midiático, revela o sucesso que seus grupos sociais tiveram em catalisar os antigos antagonismos numa disputa folclórica mediada por um regulamento.

Além de suas características lúdicas e comerciais, o modelo organizacional e a infraestrutura fazem com que a festa amazônica transcenda seu local de origem, exemplos disto são o Festival Folclórico de Parintins, a Ciranda de Manacapuru e o Sairé de Alter do Chão. A festa na Amazônia age como um laço afetivo que une as pessoas, constituindo uma série de instantes encantados, eternos, de “encontros amigáveis ou amorosos, ainda que sejam sem amanhã” (MAFFESOLI, 2003, p.123). Na Amazônia uma festa boa é aquela que reúne muita gente, ela é sempre muito aguardada e espera-se que a próxima sempre supere a anterior, como escreve Morin (2012, p. 169), as “festas podem ser consideradas como lugares-comunitários. São momentos de plenitude individual, de poesia vivida, mesmo da transgressão de interdições, mas são somente momentos de estreitamento dos laços e de exaltação da comunidade”.

Vimos que a festa de boi-bumbá possui raízes históricas e simbólicas que penetram no coração da cultura brasileira, em razão disto é das nossas celebrações populares mais estudadas. Conceitualmente podemos pensá-la na perspectiva de Andrade (1982), como “dança dramática” onde ocorre a morte e a ressurreição da entidade principal do bailado, bem como luta simbólica do bem contra o mal, remetendo às celebrações animais que encontramos em várias manifestações da cultura latina. Pode-se dizer que “o que está em jogo é a força do biológico, da potência reprodutora, do aspecto criador e criativo da vida, enquanto potência irremovível” (MAFFESOLI, 2003, p.139). Quando visitamos a historicidade da festa do boi fonteboense e sua dinâmica de passagem pelos terreiros e quintais, escolas e arenas, logo percebemos algo de bestial, selvagem em suas raízes, liberdade, espontaneidade, brigas e rixas entre grupos políticos rivais, e atualmente mesmo que estes elementos estejam domesticados e ritualizados, não deixam de produzir cultura.

Atualmente a festa popular do boi-bumbá em Fonte Boa se enquadra no ciclo anual de festas amazônicas (consta no calendário oficial dos eventos culturais do estado do Amazonas⁸⁴), e significa momentos de desafios e criação artística para os

⁸⁴ Projeto de Lei de autoria do Deputado Belarmino Lins (PP/AM), de setembro de 2018, aprovado por unanimidade pelo Plenário da Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas, em 10/04/2019, que

artistas populares, conforme demonstramos nos platôs anteriores. Os fonteboenses tornaram a sua festa um tipo de jogo que agrega grupos sociais e culturais, contradições geográficas da cidade, disputas simbólicas e, é claro, produção artística. A noção de competição é, de fato, um dos princípios basilares da vida social, afirma Huizinga (1999, p.80). Tanto é verdade que quando o jogo (festival) não é realizado por algum motivo ocorre desarranjo social, exemplificado pelas revoltas, críticas, passeatas pelas ruas da cidade (HOLANDA, 2010). Neste entendimento, o artista-andarilho aparece como um agente crucial nesse jogo, responsável (ou não) pela vitória de sua agremiação folclórica. E aqui vale sublinhar um aspecto importante: não trata-se de apenas ganhar o seu dinheiro e ir embora. Parece valer mais “fazer o nome”, tocar as pessoas com a sua arte, aumentando assim a chance de retornar ou de ser indicado para outras festas. Para Caillois (2017, p. 25),

O jogo supõe, certamente, a vontade de ganhar ao utilizar da melhor forma possível esses recursos e ao recusar os golpes proibidos. Mas exige muito mais [...] é preciso aceitar de antemão o eventual fracasso, a falta de sorte ou a fatalidade [...] Com efeito, como toda nova partida parece como início absoluto, nada está perdido, e o jogador, em lugar de se recriminar ou de se desencorajar, deve redobrar seu esforço.

É justamente isto que resta ao andarilho quando a sua obra é questionada. Retornar no ano vindouro e buscar a redenção redobrando os seus esforços, ou então procurar outros lugares para atuar, o que nos leva a pensar que o artista opera num universo de incertezas e imprecisão. Fácil seria se ele realizasse apenas o seu trabalho e, independentemente do resultado, fosse embora feliz. Mas não é assim. Não é um trabalho, é arte, é *práxis-poiesis* aqui indissociável do jogo social que, obviamente, transcende a arena e os barracões em virtude de fazer parte da história social do lugar. É como sustenta Caillois (2017, p. 183), jogar “é renunciar ao trabalho, à paciência, à poupança pelo lance afortunado que, em um segundo, oferece o que uma vida de trabalho extenuante e de privações não concede [...]”. O jogo atravessa a sua atividade, e o andarilho tem plena consciência das expectativas que gera nas pessoas quando elas sabem que ele virá para a festa.

torna os bumbás Corajoso e Tira-Prosa, de Fonte Boa (AM), patrimônios culturais, de natureza imaterial, do Estado do Amazonas.

A ludicidade da cultura amazônica nos parece uma dimensão absolutamente imprescindível. O lúdico e o estético, expõe Morin (2012), nos lança num profundo estado poético. Trata-se de um estado de espírito matizado pela emoção, satisfação, afetividade e intensividade. Na Amazônia alcançamos o estado poético nos alegres momentos do cotidiano ou ainda na suspensão das temporalidades quando participamos de uma festa/jogo.

A sociedade fonteboense tem nos bois instrumentos de seu jogo (concreto e simbólico) e a festa é a culminância dessa relação tensa e cômica, é uma espécie de *potlatch* do tipo agonístico, presidido pela lógica do dar, receber e retribuir, pois consome-se tudo até o último recurso, geram-se dívidas, como na descrição das grandes reuniões dos índios Haida, Tlinguit e Kwakiuti, feita por Mauss (2003). O *potlatch* nas sociedades ameríndias é a glória do desperdício, a dilapidação dos bens acumulados durante um período de tempo que objetiva, em última instância, exaltar a honra perante um adversário. No caso dos bois-bumbás e sua produção artística, a lógica é inversa à noção da economia de gestão de recursos escassos, uma vez que a ideia proeminente é o desperdício, ou seja, é o uso abundante de materiais com vistas a superar plasticamente não só o adversário na arena, mas também a apresentação dos anos anteriores.

Assim, quanto mais luxo, brilho, materiais caros e exclusivos, indumentárias ricas em plumas de faisão ou alegorias bem acabadas com materiais de qualidade, maior será a chance de vitória, é esta a lógica das trocas agonísticas entre Corajoso e Tira-Prosa. Contar com os artistas-andarilhos em sua equipe artística aumenta a chance de vencer a competição. Eles são jogadores experientes por conhecer as regras do jogo e, como um xamã, ter a fórmula mágica para vencer, o problema é que o adversário também conta com muitos desses feiticeiros. O jogo será vencido por aquele que melhor souber usar seus feitiços (artísticos).

Se na versão apresentada pelas ruas e terreiros as fantasias dos brincantes eram simples, confeccionadas com materiais como carnaúba, espelinhos, fitas coloridas, samambaia, madeira e tecido velho serviam para confeccionar o boi, couro de peixe ou de onça secos serviam para a feitura dos tambores, folhas de árvores e penas de pato ou arara adornavam os índios, papelão e roupas velhas constituíam as vestimentas dos negros da fazenda. Com o boi de escola observamos um nível de organização maior, tendo à frente professores e alunos, sobretudo, uma preocupação

com a melhoria das fantasias, agora com a apresentação de pequenas alegorias, com materiais de melhor qualidade onde até o bozinho é feito com um tecido mais bonito, mais enfeitado com balões e fitas coloridas, ganhando maior elaboração com o pescoço flexível através de câmaras de pneus, inserem-se novos personagens como a florista e as muitas rainhas e estrelas (HOLANDA, 2010).

No boi contemporâneo o que prevalece é o uso de materiais caros como tecidos, roldanas, cabos, silicone, ferragens de todas as medidas, blocos de isopor, tintas fosforescentes e penas e plumas de faisão, além de muito brilho e efeitos audiovisuais, todo este conjunto coordenado pelos artistas-andarilhos contratados pelas Comissões Organizadas de cada boi-bumbá, o que torna a preparação da festa de hoje obviamente muito diferente das formas pretéritas. Esta dimensão de transformação que tem ocorrido na festa evidencia ainda mais a noção de prestação total, posto que os bois acabam por assumir a responsabilidade de ampliação do luxo e da grandiosidade musical e estética do espetáculo a cada ano, o andarilhos cada vez mais tornam-se protagonistas fundamentais neste jogo.

Mauss (2003) considera o *potlatch* um fato social total cuja determinação se refere a dado tipo de trocas cerimoniais-materiais e simbólicas que acionam de maneira simultânea diversos planos (religioso, econômico, jurídico, moral, estético, morfológico) de uma sociedade. Do ponto de vista analítico, os fatos sociais totais seriam mais que temas ou elementos de instituições; mais que instituições complexas ou mesmo sistemas de instituições religiosas, jurídicas, econômicas ou outras. Na festa popular do boi fonteboense encontramos a obrigação de dar, receber e retribuir das instituições de prestações totais, através de um jogo, onde lúdico, racionalidade e *poiesis* estão imbrincadas.

O caráter de ficção é um dos elementos constitutivos do jogo, no sentido de fantasia criativa, imaginação. Isto explica a sua relação com a *práxis-poiesis* do nosso artista. Ouçamos o que revela um dos artistas entrevistados:

A partir dos 16 anos comecei meu trabalho como costureiro. Depois uma amiga da minha me convidou para trabalhar em um teatro como aderecista de chapéus, roupas, num concerto de natal. Ali desenvolvi esse trabalho que faço até hoje. Em Manaus que ocorreu todo esse processo, aconteceu que as pessoas viram meu trabalho e começaram a divulgar entre as escolas de sambas, festas juninas, e como eu já tinha trabalhado no festival de Parintins: trabalhei oito anos no Garantido e também um ano no boi azul, o Caprichoso; depois

me convidaram para fazer esse trabalho em Manaus, fazer roupas de itens. Já trabalhei em Manaus, Fonte Boa, Coari com a ciranda do amor, em Manacapuru trabalhei na Tradicional por quatro anos na Flor Matizada, eu sou um dos fundadores da Matizada, até hoje tenho uma ligação com eles. Fora do Estado trabalhei em São Paulo na Gaviões, e no Rio de Janeiro trabalhei na Beija-Flor, com um grupo de artistas fazendo alas. No ano de 2003 foi quando o Alaílson (à época presidente de uma das agremiações fonteboenses) foi na minha casa me conhecer, e me trouxe juntamente com o meu irmão para trabalhar no festival de Fonte Boa. Antes de me contratar ele teve a indicação do meu trabalho por outro artista, conversamos e eu aceitei a proposta (M. Silva, 60 anos, entrevista, 2017).

M. Silva é um artista experiente. Ele sabe que o importante é jogar o jogo, não ser esquecido pelo quadro mais amplo de festejos contratantes, manter-se na teia artística que se estende na Amazônia, e que ele ajuda a enriquecer. Marcar seu espaço, sobretudo, com a qualidade de sua arte, é fundamental. Quando conhecemos e tivemos a oportunidade de atuar com M. Silva em um dos festivais fonteboenses, ele trabalhava juntamente com seu irmão mais velho, ambos especialistas em figurinos, notadamente de personagens do boi-bumbá como a sinhazinha da fazenda e guardiães. Sua *expertise* em diversos campos da arte, desde a chamada arte clássica no Teatro Amazonas até a arte de caráter mais popular no boi e no carnaval, remete ao entendimento de Burke (1989), revelando as interações, influências e atritos que sempre ocorreram entre esses grupos sociais. Como sujeitos de sua própria cultura, mulheres e homens das classes subalternizadas criam, partilham, apropriam-se e reorganizam os sentidos de hábitos, valores e atitudes, danças, canções e festas de qualquer origem.

Essa potência dos jogos sociais no contemporâneo também é tomada pela reflexão de Maffesoli (2003), aqui ela faz parte da alegria do mundo. Ora, na visão maffesoliana a vida é lúdica, a despeito de todas as instâncias das leis e da técnica que predominaram no pensamento moderno, é o jogo formado por prazeres e paixões, que cimentam a vida societal, a “vida como jogo é uma espécie de aceitação de um mundo tal como é” (IBIDEM, p.78). Assim, o jogo artístico está inserido na cultura popular aqui abordada não como algo concentrado em objetos e suas práticas, mas sim como pensa Canclini (1997), enquanto sistema de significações em constantes interações e ressignificações, a partir de seus contextos específicos. Queremos dizer que, longe da idealização feita pelos folcloristas que postulavam uma visão melancólica da cultura

cristalizada no passado, a qual deveria manter-se distante das influências modernas, pensamos na cultura popular como conceito que aborda expressões e práticas vividas no cotidiano dos grupos subalternizados que compartilham determinados símbolos, tradições e referências culturais.

Para Huizinga (1999), o jogo aparece como uma realidade originária, correspondente a uma das noções mais primitivas e profundamente enraizadas em toda a realidade humana, sendo do jogo que nasce a cultura, sob a forma de ritual e de sagrado, de linguagem e poesia, permanecendo subjacente em todas as artes de expressão e competição, inclusive nas artes do pensamento e do discurso, bem como na do tribunal judicial, na acusação e na defesa polêmica, portanto, também na do combate e na da guerra.

Deve-se conhecer as regras do jogo, conforme assinala Caillois (2017, p.19), todo “jogo é um sistema de regras que definem o que é e o que não é o jogo, ou seja, o permitido e o proibido”. O jogo, neste caso, rege a disputa para se conhecer o melhor da festa, muito embora não se restrinja a isto. Ao contrário do que muitas pessoas podem admitir, o jogo é coisa muito séria e necessária, além de ser um direito. Enquanto o jogo dura, as regras que regem a realidade cotidiana ficam suspensas. As atividades humanas, incluindo filosofia, guerra, arte, leis e linguagem, podem ser vistas como o resultado de um jogo, a título de brincadeira. A filosofia fica como um grande jogo de conceitos. As guerras ocorrem segundo certas regras que lembram jogos e não excluem gestos de cavalheirismo. As disputas culturais também são lúdicas porque são atravessadas pelo jogo.

O lúdico desempenha um papel fundamental no aprendizado. Contudo, não é o único componente do jogo. Existem outras funções para o mesmo, como competição e passatempo, contudo, independentemente de isso ser bom ou ruim, o que deve ser visto no jogo são seus aspectos criadores e não os negativos. É assim que Trindade (2018, p.9), o percebe no contexto dos trabalhadores dos galpões de Parintins:

[...] um jogo competitivo, envolvendo a ludicidade e a rivalidade, ao mesmo tempo em que esses trabalhadores não deixam de reivindicar seus direitos trabalhistas, expressando seu inconformismo e insatisfação salarial frente a um tipo de trabalho que comporta riscos e precariedade, e que nos possibilitou enxergar semelhanças e contradições existentes no trabalho do galpão com outras formas de trabalho.

Conforme prescreve Huizinga (1999), o jogo é tão essencial quanto o raciocínio (*homo sapiens*) e a fabricação de objetos (*homo faber*). O homem que brinca de Huizinga, não se opõe ao *homo sapiens*, que sabe, e raciocina, mas se coloca mais ou menos na mesma categoria que o *homo faber*, que trabalha. A noção de trabalho artístico relacionada ao jogo, nos leva a conversar com a acepção fenomenológica de jogo (*spiel*), em Gadamer que, inspirado em Huizinga, também parte do entendimento de que este fenômeno cultural e natural é fundamento da experiência humana. Experiência esta cujo cerne repousa na liberdade do jogar, “do ser-jogado”, campo no qual emergem as regras e princípios essenciais da nossa civilização. Poderíamos dizer que o sentido antropológico do jogo se encontra também no tocar um instrumento, na representação de uma peça de teatro, na dança sutil de uma bailarina, na brincadeira ou na coreografia das mãos de uma torcida de futebol, aqui enfatiza-se a ideia de movimento, do ir e vir, da liberdade inerente às brincadeiras da infância, por exemplo.

Gadamer (2010; 2013), opera com o conceito-chave de jogo para explicar o processo de compreensão da arte, partindo do princípio de que a “a arte é jogo, isto é, que seu verdadeiro ser não é separável de sua representação e que na representação surge a unidade e identidade de uma configuração”. A compreensão diz respeito a “um movimento do jogar”, todo jogar também pressupõe um “ser-jogado”, um “estar no jogo”, assim como os jogadores participam intensamente de um determinado jogo, nós também somos co-participes (ou jogadores-intérpretes) da experiência do jogo compreensivo, sendo interpelados constantemente pelo mundo quando buscamos compreender algo que sempre nos ultrapassa.

Pode-se depreender que, assim como os cronistas em tempos idos inventaram a Amazônia em seus relatos fantásticos ou históricos em face do encontro com a natureza hiperbólica e com os povos que consideraram bárbaros (GONDIM, 2007), os artistas-andarilhos também têm jogado, agora tendo a arte como veículo de expressão comunicativa, com os elementos deste manancial simbólico regional, (re) inventando assim interpretações da Amazônia ou mesmo reafirmando as já consagradas. Este processo faz com que o artista mergulhe num jogo compreensivo que envolve inspiração e transpiração. É o que afirma G. Moreno, artista-andarilho que confecciona fantasias, e que participa da festa fonteboense há muito tempo:

As músicas são minha fonte de inspiração, em todos os meus trabalhos elas sempre estão presentes, pois dali que inicio meus trabalhos. Meus colegas até chegam a brincar comigo dizendo que eu ouço as músicas o dia todo, mas é questão de gostar de trabalhar assim mesmo, e por incrível que pareça as músicas do festival de Parintins não me inspiram tanto como as do boi-bumbá Corajoso, pois as lendas, rituais, e as outras músicas também contam uma história que me tocam de uma forma inexplicável e minha arte flui naturalmente (entrevista, 2017).

Andrade (2010, p.15), ao investigar a forma pela qual o trabalho artístico é representado no romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, percebeu o complexo contexto das relações entre o artista e a sociedade, o lugar de criação artística, bem como as frustrações de uma vida cheia de dificuldades num ambiente (e época) em que atividade artística era questionada, interessando-nos especialmente a trajetória do artista Mundo (Raimundo Mattoso) do romance, aquele “artista sem pátria, sem lenço nem documento”, sugerindo que ele é um sujeito do mundo. G. Moreno, assim como o artista Mundo do romance sobredito, parece permear sua atividade criativa naquilo que Maffesoli (2003, p.84), chama de “pensamento do sensível e do plástico”. Ambos jogam, de maneira consciente ou não, com os elementos da cultura, compartilhando assim a verdade (verdade na e pela arte), a sua verdade está na sua obra de arte. Há possibilidade de vivermos uma experiência autêntica de conhecimento ao nos dispormos a interpretar a riqueza de sentidos orientados pelo próprio desvelamento do conteúdo de uma obra que consideramos bela.

Gadamer enfatiza o fenômeno do jogo e do jogar como traços distintivos de nossa humanidade, estabelecendo uma relação clara entre a criação artística e o jogo, “jogo que se joga com os outros”, jogo que também se entrelaça com a seriedade. Para este autor o caráter de jogo emerge como construto da experiência estética (e de liberdade) do sujeito, “o ser-jogado”, se a arte (construto) representa algo para quem a percebe, então ela “joga” ao passo em que se deixa “jogar”. Ouçamos o que diz Chancerlei Coelho (37 anos), professor e torcedor de um dos bois de Fonte Boa, sobre como a arte do andarilho apresentada na festa o toca sensível e intelectualmente:

Quanto às pessoas que assistem, como eu, ou que fazem parte desse processo, também adquirem conhecimentos, pois tudo

aquilo que é apresentado é embasado na realidade do povo, é um tipo de verdade. Assim, esse tipo de manifestação cultural se transforma em algo também intelectual, em patrimônio artístico e cultural do nosso povo, que é visto e apresentado por meio da arte (entrevista, 2019).

A comunicação permeia o jogo artístico entre o artista criador e o sujeito que experiencia a obra, o jogo atravessa os jogadores numa espécie de jogo hermenêutico da arte, ou seja, na medida em que se submete às regras do jogo, o jogo (que não é só subjetivo) dos artistas é que joga. Aqui subjaz o entendimento de que seríamos todos co-jogadores (intérpretes do mundo) abarcados pela experiência artística quando assistimos ou tomamos parte de uma manifestação festiva e/ou artística, de boi-bumbá por exemplo. Para Gadamer (2013, p. 149), o encontro com a obra de arte como uma forma de conhecimento *sui generis*, um tipo de conhecimento e autoconhecimento que não é inferior ao conhecimento científico. Embora sendo um mundo fechado em si, o jogo da experiência artística sobrepuja quem joga, ou seja, o jogador é atraído para a esfera do jogo preenchendo-o com seu espírito, e os jogadores desaparecem neste universo, o que importa é o jogar do jogo. O “jogo da arte é muito mais um espelho que sempre emerge novamente através dos milênios diante de nós, um espelho no qual olhamos para nós mesmos [...] no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco” (GADAMER, 2010, p.56).

Tendo função significativa, nos parece ser este jogo de escritos literários, desenhos científicos pedra basilar na construção histórica e cultural das representações sobre a Amazônia que ressoam até hoje. O que nos leva a pensar que este espelho propugnado por Gadamer também floresce das mãos de artistas-andarilhos que jogam (interpretam) com os elementos identitários regionais (lendas, mitos, contos, produtos da floresta, tradição oral) quando da composição de seus constructos (alegorias, músicas, fantasias, adereços), e o jogo segue sendo jogado nas arenas da vida por quem se envolve ou é envolvido pela festa.

Sigamos o raciocínio de Gadamer (2010), quando ele cita o exemplo de um jogo de tênis onde as pessoas que assistem viram o pescoço acompanhando a bolinha, não conseguindo assim deixar de jogar com. Eles não estão ali apenas como meros expectadores passivos, eles jogam também, o que faz do jogo uma ação participativa por excelência. Da mesma forma o público que assiste a uma apresentação de boi-bumbá interage, aplaude, silencia (sim, o silêncio também faz

parte da festividade, pondera Gadamer, e atesta-se no festival de Fonte Boa), critica, faz parte do jogo e se reconhece com o que é apresentado artisticamente, o que nos sugere o jogo da arte como ação comunicativa que congrega, nos une no festejar, enfim, a arte atua como transmissora de conhecimento e de reconhecimento, eis seu importante caráter ontológico.

Este jogo, que não é só da arte, mas também é da própria vida, matiza-se de uma poética criadora em que blocos de isopor são transformados em monstros gigantes que aterrorizam as aldeias, pedaços de ferro tornam-se corpos de anaconda, mãos habilidosas já calejadas pelo tempo e trabalho pintam pássaros que voam direto da imaginação para povoar outras imaginações como numa revoada incessante, risos no sentido rabelaisiano ecoam longe ironizando o oponente que falhou, o radinho de pilha toca uma música, às vezes é uma toada de boi, noutras ninguém presta muita atenção, fato é que o rádio também é companheiro dos dias e das noites, do barracão do boi florescem representações que serão ressignificadas (jogadas) pelo público que participa na arena, a festa une a todos nós numa espécie de transe cósmico.

No prefácio do livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*, de Loureiro (2001), Octavio Ianni escreveu assim: “a arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento. A estética das linguagens artísticas pode tanto deslumbrar como esclarecer”. Entende-se que a experiência de verdade da arte, que não deixa de ser também uma experiência de verdade hermenêutica, ultrapassa os limites e controles da verdade científica, Tanto a verdade da arte quanto da história não podem ser verificadas pelo método científico cartesiano (GADAMER, 2013, p.30), daí que a hermenêutica assume para si este intento pautado na legitimação pela própria filosofia que, em última instância, demonstra (e adverte) o quanto é limitada a consciência científica que se arvora como senhora do conhecimento universal.

Não existem mais poetas, artistas plásticos ou atores, nos dizeres de Gadamer (2013, p. 167), “o jogo, ele mesmo, é uma transformação tal que a identidade daquele que joga não continua existindo para ninguém. A única coisa que se pode perguntar é qual é a intenção do que está aí. Os jogadores (ou poetas ou artistas ou torcedores nas arquibancadas) não existem mais, existe apenas o que é jogado por eles”. Neste sentido, a arte apresentaria, através do seu jogo lançado numa conjuntura, um conteúdo que permite ao seu espectador o acesso a uma compreensão de verdade a partir de uma gama extensa de possibilidades de sentido.

Importa dizer aqui que, num sentido bem amplo, ser partícipe de jogos sociais é uma condição humana, diante disso as articulações promovidas nos barracões dos dois bois onde são preparadas as alegorias e fantasias para a festa ou na própria arena onde os bumbás duelam como nas trocas agonísticas, são tecidas múltiplas relações de sociabilidades, trocas simbólicas e experiências hermenêuticas. Também não deixa de ser um jogo compreensivo quando a torcida de um boi-bumbá assiste a performance (encenação/interpretação) dos atores na arena ou mesmo quando da apresentação de uma alegoria representando algum ente do imaginário amazônico, em ambos os casos ocorre um diálogo intelectual advindo pela recepção da arte ali apresentada, jogo jogado tanto pelos artistas criadores da obra, como pelo público espectador que a interpretará, não se trata de uma ação lógica do pensamento, mas sim de uma reflexão de conteúdo.

É nesta perspectiva que podemos pensar o jogo hermenêutico que ocorre na representação de uma peça teatral ou na arena, que em Fonte Boa chama-se bumbódromo Dandan, é lá que se apresentam os bois-bumbás, por serem manifestações artísticas em que a plateia não somente assiste ao espetáculo, mas ela tem uma experiência da arte como uma experiência da verdade. Pensamos que naquele espaço ocorre um processo lúdico onde o espectador também se torna intérprete a partir de sua condição histórica e referências de mundo, o próprio Gadamer (2010) considera a existência do espectador como integrante do evento em que se dá na obra, daí tratar-se de uma verdade em que eu participo, nós participamos juntos, porém a obra nos interpela de maneira diferente e única, é como se estivéssemos juntos tendo experiências da verdade ante o espetáculo que se oferece aos nossos olhos.

A torcedora Elineide Boneth, nos revela o seguinte: “é emocionante, quase indescritível a alegria e a paixão ao ver a cultura ser personificada na arena. Isso nos remete ao mais puro sentimento de orgulho e satisfação em ser fonteboense” (entrevista, 2019). Morin (2012, p.141), assinala que,

As atividades do jogo, de festa, de rito não são simples distrações para se recuperar com vistas à vida prática ou do trabalho; as crenças em deuses e nas ideias não podem ser reduzidas a ilusões ou superstições: têm raízes que mergulham nas profundezas humanas. Há relação manifesta ou subterrânea entre o psiquismo, a afetividade, a magia, o imaginário, o mito, a religião, o jogo, a despesa, a estética, a poesia: é o paradoxo da riqueza, da prodigalidade, da infelicidade, da felicidade do *homo sapiens-demens*.

A fala da torcedora fonteboense posta em conexão com a citação de Morin, demonstra claramente que a cultura amazônica “é jogada” e o jogo como que se oculta por detrás dos fenômenos culturais produzindo fascinação e excitação nas participantes, não se limitando a ser mera distração. Logo, pode-se considerar que jogo e *práxis-poiesis* artística são duas dimensões do mesmo movimento, pois na medida em que há contraposições, também subjaz complementariedade.

Em *Verdade e método* (2013, p.119-122), tratando da história dos conceitos, assim como da oposição artística entre símbolo e alegoria, Gadamer define o primeiro como não se restringindo “à esfera do *logos*, pois não é o seu significado que o liga a outro significado, mas, ao contrário, é seu ser próprio manifesto que tem “significado”. Na medida em que se exhibe reconhecemos nele algo diferente”. Mais adiante Gadamer escreve:

É claro que se denomina “símbolo” aquilo que vale não só por seu conteúdo, mas também por sua capacidade de exibir, ou seja, é um documento no qual se reconhecem os membros de uma comunidade: quer seja um símbolo religioso ou se apresente com um sentido profano, como uma insígnia, uma credencial ou uma senha, seja qual for o caso o significado do *symbolon* está em sua presença e só obtém sua função representativa pelo fato de ser mostrado ou ser dito em sua atualidade.

Não há dúvida que o símbolo remonta à sua instituição, pois somente esta lhe confere seu caráter significativo, conforme assinala Gadamer (2013, p. 219), “o que lhe confere seu significado não é o seu próprio conteúdo ontológico, mas justamente uma instituição, uma investidura, uma consagração; ela dá significado ao que em si não tem significado”, o autor cita como exemplo dessa constatação a bandeira nacional, o emblema, no que tange ao nosso interesse de estudo, pode-se dizer que as cores azul e vermelha, são usadas como símbolos diacríticos na festa dos bois-bumbás de Fonte Boa, os torcedores de cada boi se vestem com roupas e usam adereços com essas cores, estendem bandeirolas na frente de suas casas, os artistas plásticos ou compositores trabalham predominantemente com essas cores em suas criações, as cores agem assim como elementos simbólicos de pertencimento a um

dado grupo, são símbolos de diferenciação que não se originaram com os bumbás, possuem raízes bem mais profundas na tradição cultural local (HOLANDA, 2010).

O que interessa observar é que o símbolo deixa aparecer algo que, no fundo, está sempre presente. Duas ponderações podem ser evocadas aqui: a) Se Gadamer postula o símbolo como sendo uma forma de representação que abarca tanto o jogo como a imagem; b) Se levarmos em consideração que o símbolo “é a coincidência do sensível e do não sensível” (GADAMER, 2013, p.122). Logo, a arte enquanto símbolo promove, a todo aquele que participa do seu jogo, um encontro a possibilitar o reconhecimento acerca de uma situação, de um assunto, de um conteúdo. No encontro entre espectador e obra de arte acontece a composição da unidade entre o sentido de mundo compreendido pelo espectador e o dizer da obra do artista em sua pretensão de verdade. Este encontro (experiência) transforma o indivíduo.

Neste entendimento a arte envolve todos aqueles que participam de seu jogo, conforme vimos o espectador torna-se parte integrante do círculo hermenêutico anunciado pela obra de arte quando de sua apresentação, daí que a ideia de participação e entrega daquele que assiste é importante nesses espaços promovidos pelo jogo artístico que devido a sua abertura torna-se festa, pois as pessoas ali assistem, interpretam, festejam, tornam suspensas as temporalidades.

A festa de Fonte Boa e o jogo da arte que é jogado naquele contexto sociocultural engendram um caráter mediador entre valores e anseios o que lhe permite, através de incontáveis “pontes”, reviver o passado e projetar as utopias, reafirmando, ou melhor, contribuindo com a construção de identidades, celebra-se algo que existe há quase um século (brincadeira do boi de terreiro), e mesmo assim todas as festas são distintas uma das outras. E ainda, se pensarmos nas pessoas que tomam parte deste espetáculo, elas pretendem que o tempo da festa dure para que se tornem momento/essência da própria celebração. Para Gadamer (2013, p.164),

Para os jogadores, isso significa que não irão simplesmente exercer seus papéis como em todo e qualquer jogo; antes representam seus papéis diante de outros, eles o representam para o espectador. Nesse caso, a sua forma de participação no jogo não é mais determinada pelo fato de serem totalmente absorvidos e se perderem nele, mas por jogarem (representarem) seu papel por referência e tendo em vista o conjunto do espetáculo, no qual não eles, mas os espectadores devem ser totalmente absorvidos.

É possível deprender desta passagem uma espécie de transformação na natureza do jogo quando ele se torna espetáculo. O espectador torna-se o jogador que joga (interpela) o jogo/apresentação, é para ele que o ator na arena encena, o espectador possui neste caso uma primazia metodológica do jogo, que não exclui o ator de também participar do jogo e a “exigência de se visar o jogo, mesmo no seu conteúdo de sentido, é igual para ambos” (GADAMER, 2013, p. 164).

No momento em que uma estrutura alegórica cheia de detalhes, com muitos movimentos articulados e acabamentos impecáveis adentra a arena de boi para tomar parte de uma grande encenação, os espectadores passam a participar de um universo de significados num tempo que os envolve como em comunidade: olhares atentos, busca de referências anteriores, recordações de festas do passado, silêncios para ouvir uma narrativa, gente emocionada ou gritando intensamente, passa-se assim a interpelar os sentidos dessa obra nos esforçando em compreendê-la, o que implica no mergulho em uma experiência hermenêutica que a festa configura e reconfigura continuamente, mesmo que aquela representação alegórica (ou partes dela ou algo parecido) já tenha sido apresentada em eventos anteriores, é a experiência do pensar/jogar novamente que importa aqui atualizando o conteúdo a cada nova apresentação, nos fazendo retornar repetidas vezes aqueles acontecimentos hermenêuticos que se pretenderam, desde o início, verdades.

A alegria que sentimos diante de um espetáculo que nos comove e arrebatada, para Gadamer (2013, p.167), “é a alegria do conhecimento”, conhecimento que na *mimesis* a que se refere nosso autor, é reconhecimento de nós mesmos, da essência das coisas como elas o são de verdade, somos parte e momento do próprio jogo/representação/espetáculo, um ente trágico na acepção aristotélica do termo (que Gadamer vai discutir entre as páginas 186-192, de *Verdade e Método*), uma vez que sofremos o efeito da intervenção artística em nós, e assim somos arrebatados pela tragédia da experiência da arte, trágico destino que não se restringe à melancolia, vai muito além, tem relação com prazer e com apreciação, com a nostalgia e com a elevação, porque aí o que vem ao nosso encontro, o que sublima o nosso espírito, são as nossas próprias histórias que a tradição nos legou.

Essas experiências de tempo vividas pelos participantes de uma festa de boi-bumbá fonteboense dão a eles uma sensação de pertencimento. A festa aí

demonstra ter uma história, uma alteridade, um conteúdo ecoando como uma voz da tradição (neste caso a festa possui uma historicidade de quase um século), e acontece uma espécie de desvelamento do real que nos permite dialogar, “eles (os artistas) conseguem traduzir em alegorias e fantasias a nossa realidade. Tanto que o nosso boi Corajoso tem alegorias eternizadas na memória de muitos torcedores até hoje”, nos diz em entrevista Elineide Boneth, torcedora de uma das agremiações fonteboenses.

Então, pode-se dizer que no transcurso da festa dos bois-bumbás de Fonte Boa ocorre com a entrega do espectador (torcedor/partícipe) à verdade comunicada dialogicamente pela arte das alegorias, fantasias, músicas ou performances artísticas. Temos ali uma experiência de familiaridade com a representação (*mimesis*) da arte que por detrás de si guarda um espírito histórico e sociocultural. A arte aqui não é mera diversão inocente ou deleite, mas um ponto basilar de acesso às verdades fundamentais sobre o mundo e o significado do que é ser humano.

Deste modo, é possível pensar que através da arte que a verdade é mutável e totalmente aberta, e que a experiência hermenêutica também se torna uma verdade quando ela nos “surpreende” e, de repente, somos abarcados por ela. Vale sublinhar ainda que se a experiência do encontro com a arte nos faz uma vez mais ordenar aquilo que nos decompõe na modernidade, - situação que ocorre desde quando adotamos as doutrinas e noções cartesianas, - então encontramos aí uma verdade (que é uma experiência hermenêutica também), uma energia ordenadora e o senso de familiaridade que parecíamos estar perdendo com o mundo e com os outros.

Poderíamos dizer que a essência do jogo é uma *poiesis*. Assim, é a *práxis-poiesis* que transforma o andarilho amazônico no *homo ludens*, numa espécie de xamã do lúdico, para que ele integre o jogo social e simbólico representado pela festa fonteboense (e por extensão, amazônica, brasileira, internacional). Morin (2012, p.130), já reconhecia que este *homo ludens* tenta rasgar a máscara do *homo sapiens*, o “universo lúdico pode comportar competições, mas elas estão dentro do jogo, que dá prazer e volúpia, inclusive na angústia”. Cremos não haver mais dúvida de que a festa enquanto jogo leva ao transe e ao êxtase, intoxicando os participantes com a sua magia efêmera.

Não se trata simplesmente de um jogo da arte, envolve as raízes histórico-sociais profundas⁸⁵, engendrando aspectos que vão desde o faccionalismo político

⁸⁵ Para aprofundamento nessas questões sugerimos a leitura de Holanda (2010).

oriundo das antigas oligarquias gomíferas e suas famílias hegemônicas; passando pela guerra simbólica que alude as duas cores diacríticas que representam os bumbás: o azul e o vermelho; até o complexo processo de criação artística que envolve uma ampla gama de relações sociais e atores diversos (HOLANDA, 2010). Enfim, vencer o oponente no jogo é superá-lo no processo criativo, suplantá-lo durante um ano, podendo jogar jocosamente com suas fragilidades e erros. Este jogo, nada mais é, do que emoção e jocosidade, afinal dele se ri e se chora.

Em suma, o jogo atrai o andarilho porque ele é efêmero e competitivo, sua intermitência causa a intensividade⁸⁶, o aqui e o agora lhe é inerente porque é assim o funcionamento de suas trocas agonísticas anuais em Fonte Boa, afinal da mesma maneira que um ritual, o jogo também não pode ser jogado ininterruptamente, ele se sustenta pelo prazer de jogá-lo. Resta evidente, uma vez mais, o caráter trágico dessa ludicidade cuja força relativiza a pretensão moderna de dominar tudo.

4.3 Limiar

Toda conversa tem um começo. Pode ser um canto, um sorriso, uma palavra e até um gesto. Na Grécia antiga chamava-se este princípio de exórdio. Contudo, a vida não deve ser marcada somente pelo signo do prosaico. A vida é, ou deveria ser, também *poiesis*, acaso, loucura, desencontros e reencontros. Vou⁸⁷ falar sobre reminiscências, as minhas reminiscências de um passado que está logo ali, sem a necessidade de colocá-lo numa ordem que não existe na realidade.

Escrever e compor, duas das coisas que encantam minha vida. Ah! Escrever e compor na solidão das minhas longas viagens pelos rios! Duras (1994), que versa sobre a escrita nua como o vento, carecendo da solidão para existir, refere-se não a solidão física, melancólica, triste, mas à solidão criativa e vivaz de estar sozinho consigo mesmo diante do desconhecido. Sim, o papel ou a tela do computador em branco são desconhecidos, é desesperador as vezes não ter o que registrar ali como se estivéssemos vazios de palavras, por isso a poesia será minha companheira constante na tessitura deste item, recorrerei a ela não por desespero ou rebuscamento, mas

⁸⁶ Para adensamento sugerimos a leitura de Deleuze e Guatarri (2012).

⁸⁷ Neste item, em particular, encarnamos o andarilho da Amazônia, talvez porque, durante a nossa jornada, ele esteve sempre presente na nossa condição amazônica, no limiar entre a carreira acadêmica e o arte que me faz alçar voo.

porque acredito que a poesia desenha melhor as imagens que desejo desvelar, coisa que a fugidia memória nem sempre alcança.

*Viajando pelas águas canoeiro vai,
Sente a aurora da manhã que cintila em seu olhar,
Criatura errante dos igarapés,
Do seio dos rios o sustento da vida,
És protegido da mãe natureza,
Pescando ao relento tantas luas perdidas [...]
Vai remando pelas águas da Amazônia,
Tua saga tantas mágoas tantas glórias,
Vai canoeiro remando vai,
Isolado no recanto mais bonito,
Na essência do caboclo o mito,
Vai canoeiro remando vai [...]*

Estes fragmentos da canção *Canoeiro da Amazônia*⁸⁸ expressam bem minha trajetória de vida na Amazônia que habito, meu singrar tortuoso por um rio temido pelo seu banzeiro, pondo em evidência minha condição humana de sujeito que morou boa parte da vida nas ribanceiras do Solimões, condição que me fez ser ainda um viajante irrequieto.

Talvez por isso minhas recordações, aqui fragmentadas, levam-me sempre aos momentos de partidas e chegadas nos portos que margeiam os rios amazônicos. Em meio a lágrimas e abraços, um olhar distante que se refletia no espelho das águas, o barco viajando devagar na noite longa que me abraçava com um gélido vento, a saudade doída daqueles que tanto tive que deixar longe me esperando. Essas separações de outrora me dilaceravam! Agora percebo este meu caminho como um fluxo de águas que seguiram rumo a uma vida ainda por ser vivida, um rio de *águas vivas*, diz-me Linspector (1973).

Essas minhas narrativas me ajudam a existir, por isso faz-se necessário contar-me para nascer, lição que aprendi com Serres (2015)⁸⁹. Eis que se revelam também a narrativa de minhas memórias que nada têm de contínuas, por isso ela é, em última instância, um exercício de rememoração das idas e vindas ao sabor dos ventos mnemônicos sem pressa já que a imagem/metáfora que escolhi desde o seu princípio é

⁸⁸ Toada composta por mim em parceria com Severino Jr e Rarison Araújo, em 2004, para o boi Corajoso de Fonte Boa.

⁸⁹ No dia 1º de junho de 2019 este filósofo fez a passagem. Deixando-nos a lição que nós humanos estamos em uma grande narrativa, nossas criações como a arte, a ciência e a linguagem, só floresceram porque tentamos superar a finitude, elas existirão para além de nós, assim como M. Serres permanecerá em sua obra.

a de um canoeiro da Amazônia que rema devagar. Singremos, então, essas águas de minha história vivida que revelam, mas não esgotam os episódios da minha existência!

Nasci e passei meu tempo de infância e parte da adolescência em Fonte Boa, bem na linha da ribanceira entre o rio e a floresta, cidade ribeirinha do rio Solimões encravada sobre um enorme barranco que a consome há décadas, por isso a chamo carinhosamente em meus textos de a *cidade que o barranco levou*, que já naquela época pouco oferecia, ou melhor, pouco podia oferecer aos seus filhos, principalmente se estes fossem provenientes de uma família humilde, a roça e a pesca tornavam-se destinos quase certos. Sou o primogênito de uma família simples composta por cinco pessoas: meu pai José, jutaiense, e minha mãe Zuleide, da comunidade rural do Vencedor, rio *Auati-Paraná*. Mesmo sem completarem o ensino básico, meus pais sempre compreenderam que a educação é o caminho do desenvolvimento, graças a eles, meus irmãos e eu jamais trilhamos o árduo caminho da roça ou enfrentamos longos varadouros com a canoa sobre os ombros como muitos de nossos parentes e amigos. O que carregamos sobre os ombros e a cabeça, durante boa parte da adolescência, foram caixas com pão ou geladinho, em nosso tempo de vendedores ambulantes pelas ruas da cidade.

Foram os meus pais que abriram a porta do mundo para mim, permitindo florejar o gosto pela leitura e a amizade pelo conhecimento. Quantas vezes meu velho pai deixou de nos levar para ajudá-lo em algum trabalho trivial para que ficássemos em casa estudando! Assim conheci o rio e a mata, primeiro pela curiosidade de menino que fugia para tomar banho de igarapé, depois nas viagens pelo interior ou cidades vizinhas para jogar bola e, fundamentalmente, pela voz dos mais velhos.

Aliás, foi a voz dos mais velhos, meu pai foi durante muito tempo atendente de barracão e conheceu de perto o contexto de exploração nos seringais do rio Jutaí, e meu avô ex-regatão que viveu por mais de 50 anos a saga de percorrer paranás e afluentes comprando os chamados produtos e vendendo mercadorias no beiradão, que despertaram em mim a vontade de ouvir o mágico silêncio do igapó, de entender a lei dos rios e a ciência dos rebojos, como poematizou Mello (2005). Foram eles que colheram contos para me ensinar os significados de narrativas fabulosas contadas e recontadas como verdades, simplesmente porque eram verdades, recortes das experiências daqueles que viveram a Amazônia intensamente, seja como utopia seja como dura realidade. Foi com os meus avós e tios, todos *canoeiros da Amazônia*,

a bordo do velho batelão Santa Marta, que realizei minha primeira viagem para longe de casa, lá para a comunidade do *Tamanicuá*. Aliás, quando da composição dessas linhas, dia 06 de junho de 2017, meu avô Manuel Lopes atravessava o grande rio da vida, tão cedo! A ele devo muito de meu interesse pela Amazônia, seus relatos polinizaram sensivelmente meu Ser, não pude despedir-me dele por estar longe demais, restam-me as muitas lembranças boas e o compromisso de seu neto mais velho tornar-se o primeiro doutor da família.

Cresci sob a aura do mito, com medo do curupira e do boto malino, respeitando os dias-santos e a panema que apavora, e beijando as fitas que ornavam o andor de Nossa Senhora de Guadalupe, a santa mestiça padroeira dos fonteboenses. E com a brincadeira do boi? Ah! O menino já crescido virava criança quando via o boi-brinquedo valsando pelos quintais, ruas e terreiros fonteboenses. Essas minhas lembranças de outrora cintilam na minh'alma de menino, minha fantasia era a de ser brincante do boi de terreiro que ia de casa em casa, como um fascínio nômade e noturno, eu só queria acompanhá-lo pela noite adentro. Talvez por isso Durand (2002) reconheça que as imagens animais são as mais comuns quando da formação das estruturas antropológicas do nosso imaginário.

Nada me era (ainda é!) mais íntimo, desde a infância, que um boizinho de pano velho que valsava todas as noites no meu chão de estrelas. A adolescência só me fez querer ainda mais compreender e falar aquele idioma mítico/poético. Era uma espécie de linguagem lúdica inscrita pelos versos do amo, pela dança da tribo, pelo bailado do boi-brinquedo, pelo êxtase causado todas as noites após a sua morte e ressurreição. E foi assim aos 16 anos, já como batuqueiro, que compus os meus primeiros versos dedicados ao folguedo: *Chegou dançando pra lá e pra cá veio lá da floresta, chegou trazendo alegria e festa para este lugar...* Desde então tornei-me compositor de toadas amazônicas: o papel, o violão, os doces acordes tornaram-se veículos de expressão da minha *poiesis amazônica*. Aqui ouço Bachelard (2009) “quando na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro”. Foi nesta realidade, amálgama de cotidiano e onírico, que projetei minha alma e, já encantado, deixei-me conduzir por essa experiência estética tocante.

Recorro a Benjamin (2002), para entender os limiares que cercam a infância. Eles são como fluxos de transformações conectados às nossas experiências,

são passagens que me permitiram transitar entre mundos e situações diversas. Ao recordar das brincadeiras pelos terreiros e quintais fonteboenses, desenha-se a imagem do limiar benjaminiano, aquele que não é demarcado por fronteiras fixas, mas é um terreno ampliador das ações e possibilidades da experiência infantil, um campo aberto onde acontecia o perambular da criançada atraída pela brincadeira do bozinho, o boi sempre foi o nosso brinquedo de amor.

Não é à toa que esta zona fluída permitia flamejar a nossa imaginação de criança, sobretudo, figuras como os mascarados, guardiões do boi, que nos apavoravam quando se cantava *Arrepia fogo encarnado!* Coração ia a mil, uma sensação entre o fascínio e o medo de ser capturado me consumia. Fato que me ocorreu algumas vezes, talvez por causa de minha deficiência visual que já nesta época se agravava, ou simplesmente porque eu ficava inebriado com aquela encenação ao ponto de não atentar para o iminente perigo que nos rondava. Assim, os territórios da minha infância foram o terreiro e a rua, o que me faz lembrar da atmosfera de liberdade desses instantes que se revelam doces, que tocam minha glória de viver, de estar em paz com os outros e com o mundo.

Agora penso nestes momentos marcados pela criação e a imaginação de criança que éramos protagonistas de um universo lúdico. Ali tudo nos era possível porque a imaginação assim nos permitia, eram os instantes em que esquecíamos dos problemas da vida. Fantasiava-me de índio para buscar o boi amado e dançar na roda de brincantes, depois virei batuqueiro, meu tambor feito de lata de leite em pó com plástico que servia de couro, parecia-me tão bonito!

Ao pintar de colorido o meu passado tento recomeçá-lo de alguma forma, reconstruí-lo em mim, talvez ampliar uma infância nova, aquela “que vai mais longe do que as lembranças da nossa infância”. De fato, todas as infâncias sonhadoras são belas, por isso o meu “eu-sonhador” se põe a partilhar pedaços de devaneios dessa primeira vida. Sinto um repouso neste universo imaginado, a vida é melhor quando poematizada, quando deixamo-nos envolver pelas lembranças da criança que habita em cada um de nós, como no tempo em que, isolado na minha solidão, eu “devorava” os livros da pequena biblioteca da escola Waldemarina Ferreira, esta lembrança de minha intimidade com a biblioteca faz-me pensar no conto *La Biblioteca de Babel*, de Borges (1999), em que o mundo é essencialmente constituído por uma biblioteca infundável, que abriga um indefinido número de livros. Agora lendo Bachelard (2009),

tento parafraseá-lo, no momento em que ele nos convida a *mergulhar neste lago de águas calmas onde o tempo vai repousar de sua marcha. Eis o ambiente onde nossa infância imóvel continua a habitar.*

A universidade veio aos 20 anos, 3 anos haviam se passado desde a conclusão do ensino médio (magistério), não foram tempos em vão, pois trabalhei no Fórum de Justiça de Fonte Boa como Assistente Judiciário, no serviço público federal com meu pai, agora assistente meteorológico, assim aprendi e vivi outras importantes experiências, todavia, estava incompleto, minha alma queria poder voar para além dos grandes barrancos.

Com a criação da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e um Centro de estudos superiores próximo à Fonte Boa na cidade de Tefé, tive a perspectiva de um curso superior, não hesitei escolhi História, fui um dos aprovados no concorrido vestibular para a primeira turma daquela recém-criada instituição que mais tarde também marcaria minha história de outra maneira. Meus sonhos já não cabiam no pequenino lugar, o horizonte onde o pôr-do-sol toca as águas do rio me atraía, como seria ultrapassá-lo sozinho? Senti medo e euforia, naquela época dificilmente alguém de família de poucos recursos podia sair para estudar fora; junto a outros pioneiros fonteboenses eu embarquei para nunca mais voltar em definitivo.

Em agosto de 2001 passei a morar em Tefé, na ocasião sem parentes ou conhecidos, já pai de um menino chamado Gabriel; a saudade de casa quase me fez desistir várias vezes, meus amigos e eu íamos até o porto só para sentir a brisa fria e apreciar a partida dos barcos rumo a qualquer lugar, quem sabe não seria para a nossa Fonte Boa querida?! Ficávamos ali paralisados, sem ter muito o que falar, até o último sinal do recreio desaparecer no fio das águas do lago de Tefé. O corpo ficava entristecido, porém o espírito embarcava sempre em busca do nosso “porto de sonhos”.

Foram as novas amizades construídas nas vivências cotidianas da república universitária, onde eu morava com mais nove conterrâneos, que deram-me forças para seguir adiante estudando. Esses foram tempos inesquecíveis, amigos especiais, juntos compartilhamos desde a alegria das festas, passando pelas noites em claro estudando, até a aflição pela escassez de recurso financeiro para a alimentação, se a vida nos fez seguir por caminhos distintos, mesmo assim ainda guardo-os com muito carinho do lado esquerdo do peito, como diz a canção de Milton Nascimento.

Que lindas lembranças são essas! Coração se alegra quando desenho em minha mente esses momentos que não de ser sempre lembrados, tudo isso matizou minha vida. Durante a vivência universitária o contato com as disciplinas e com os professores da graduação me fez olhar diferente, uma perspectiva estranha, desconfiada, inquietante, estava inebriado com os princípios da ciência que me conduziam rumo a um racionalismo duro, sem muitos espaços para o devaneio, às vezes seguia-os, noutras somente os guardei, fato é que nunca mergulhei cegamente na forma metódica que fundamenta o edifício epistemológico-cartesiano, embora esteja ciente de sua importância para a construção do conhecimento e avanço da humanidade.

Lembro-me desses anos tão fecundos do ponto de vista intelectual⁹⁰. Pensando assim escrevi meu TCC sobre a vida e o cotidiano dos carvoeiros de Tefé, já esboçando minha vocação interdisciplinar que naquela ocasião ainda não podia florescer livremente. Outra experiência marcante dessa época ocorreu junto ao Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, referência em pesquisas sobre o bioma da várzea amazônica, onde fui bolsista do departamento de alternativas econômicas, mais especificamente trabalhando na coleta e atualização do banco de dados sobre a confecção de artesanato pelos moradores da reserva. Com a aproximação do fim do curso germinaram em mim novas preocupações que entrelaçavam elementos acadêmicos, pessoais e profissionais: “Voltar à Fonte Boa para trabalhar ou continuar estudando como insistiam meus professores?”

Com a esperança na bagagem, cheio de sonhos, regressei à minha terra natal em 2005 para lecionar história, filosofia e sociologia na minha antiga escola, e mais, para participar agora como licenciado em história, de uma manifestação cultural que pouco lembrava o outrora bozinho de terreiro de maniva, ripa e samambaia do meu tempo de terreiro: tratava-se da festa dos bois-bumbás que alguns anos antes havia deixado a quadra de esportes para invadir a arena maximizada.

A festa havia crescido, eu a vi crescer, eu a ajudei a crescer, a cidade também cresceu, talvez por causa da festa, talvez pela própria dinâmica inerente às pequenas urbanidades amazônicas, eis a questão. Nessas trilhas escrevi temas-enredo⁹¹

⁹⁰ Veem-me à mente a leitura dos textos *Amazônia: formação social e cultural*, de Samuel Benchimol; *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg; *O grande massacre de gatos*, de Robert Darnton; *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*, de João de Jesus Loureiro; *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Bronislaw Malinowski, e tantas outras que marcaram meu modo de ver e compreender o mundo.

⁹¹ Narrativas que fundamentam e norteiam a apresentação do boi-bumbá na arena.

e compus muito, permito-me recordar de alguns desses fragmentos que forjaram minha trajetória de criação no folguedo, eles desvelam o tênue desenho de meu devaneio, o limiar de meu pensamento que tenta tecer junto ciência e poesia. Em 2001, pesquisei e escrevi o tema *Amazônia, palco dos gritos tribais*. Em 2002 desenvolvi a temática *Santuário encantado e as heranças de meus ancestrais*, compondo ainda a toada-tema homônima que dizia assim em suas linhas:

*Nos versos de um poema caboclo renasce a cultura de um povo guerreiro,
refletida em forma da arte de seus ancestrais.
O segredo guardado no tempo é revelado aos meus filhos,
cultuar o esplendor da floresta tanto bem nos faz.
Honro a tradição de meus ancestrais,
Preservando a natureza fonte de vida e beleza,
Das remadas cansadas escorre o suor das longas travessias,
O espelho das águas reflete o azul que me guia.
Amazônia cabocla, de alma indígena,
Teu solo sagrado é o santuário dos meus ancestrais,
Amazônia cabocla, de alma indígena,
Da pele morena e das heranças dos meus ancestrais.*

Mais tarde, em Manaus, tornei-me compositor de um dos bumbás⁹² mais tradicionais da cidade, responsável por criar as toadas-tema durante três anos seguidos. Uma das minhas canções prediletas abordou o processo cultural do folguedo de negros e mestiços até tornar-se hoje **Patrimônio do povo**:

*Festa, lua cheia no terreiro,
Corre-Campo o boi verdadeiro,
Patrimônio da minha nação,
Sinto a essência do folclore,
Celebrando o jeito de ser feliz,
Desde os tempos da igreja matriz [...]
Cultura cabocla se eternizou,
Nas toadas que o tempo legou,
Viva os mestres de todos os festivais [...]
Acende a fogueira tradição da brincadeira [...]
Meu boi, patrimônio do povo,
Meu boi o antigo e o novo,
Meu boi, nesses versos caboclos a cultura popular [...]*

A partir de 2016, firmei parceria poética com grandes nomes da toada amazônica compondo para o festival do Amazonas e, finalmente, em 2018,

⁹² Boi-bumbá Corre-Campo, da região da Cachoeirinha. Neste período sagramo-nos tricampeões do Festival Folclórico do Amazonas.

“emplaquei” 2 toadas⁹³ no boi-bumbá Caprichoso de Parintins, minha alma se alegrou, não pela efêmera conquista de participar de uma das maiores manifestações culturais do mundo⁹⁴; a alegria adveio do compartilhar um sonho de menino que se realizou serenamente, de receber os abraços sinceros de amigos que viram vicejar em mim uma faísca poética, por isso não os esqueço e nem me afasto do meu tempo de terreiro em Fonte Boa, afinal é lá que habita o melhor de mim. Não posso deixar de mencionar a emoção de entrar na arena do bumbódromo de Parintins em 2018, junto com grandes poetas da cultura amazônica. Além da contribuição artística⁹⁵, também venho atuando no nível técnico como jurado ou assessor em tantas outras, eis o que me aproxima dos artistas amazônicos ao ponto de elegê-los meus interlocutores no doutorado.



Figura 18 - O poeta-andarilho no grande palco da cultura amazônica
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2018.

⁹³ “Pavilhão azul”, em parceria com Ademar Azevedo, Diego Cursino, Gean Souza e Igor Medeiros; “Majestade do Folclore”, em parceria com Murilo Maia, Gilney Jr., Saulo Viana, Bruno Maia e Emanuel Nascimento, ambas gravadas no Cd/DVD “Sabedoria popular, uma revolução ancestral”, trilha sonora oficial do boi Caprichoso em 2018.

⁹⁴ Sobre o festival folclórico de Parintins sugiro as leituras de Braga (2002), Trindade (2018) e Nogueira (2008; 2014).

⁹⁵ Tenho mais de 100 canções gravadas em CDs por diferentes artistas regionais, dentro e fora do Amazonas, cito o Festival Folclórico de Parintins, a Festa da Sardinha de Jutai, Bois Corre-Campo e Galante de Manaus, Bois Flor do Campo e Às de Ouro de Rondônia, Bois de Japurá, Botos de Maraã, Festrival, Festa da Castanha e Festival Folclórico de Tefé.

Lembro-me que já pai de outro menino, Henrique, e às vésperas da defesa de meu trabalho de mestrado, recebi um telefonema que mudaria mais uma vez meu destino: fui convidado a lecionar na Universidade e no mesmo curso nos quais alguns poucos anos antes eu havia estudado. Foram tempos viajantes novamente. Aceitei o emprego, e logo também defendi minha dissertação. Agora mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia iniciava minha carreira como professor universitário em Tefé. O concurso público, por sinal bastante disputado, veio logo em seguida, passei!

Tornei-me professor que ajuda a formar outros professores. O processo de construção da identidade docente é contínuo, árduo, matizado por esperanças e, sobretudo, é caminho que se faz caminhando. Atuar na formação de professores é algo que me dá prazer e me completa como pessoa que luta por um mundo melhor, não saberia fazer outra coisa. Contudo, não vejo o magistério como um sacerdócio cuja natureza engendraria o sacrifício (ou obstinação) do profissional mesmo diante das precárias condições de trabalho. Penso sim no magistério como atividade basilar da sociedade, mas não se fundamenta simplesmente em “dom” ou “vocação”, é para além disso.

O professor é o profissional que dialoga a partir da articulação entre as ciências, as artes, a filosofia, o cotidiano, devendo manter maior consciência da sua atuação enquanto sujeito que produz conhecimento e compreende seu lugar na sociedade em que vive e atua⁹⁶. Vislumbro o ser professor como sujeito de transformação social, e foi pensando assim que coordenei o curso de história da UEA, entre 2010 e 2014, presidindo a revisão completa do Projeto Pedagógico do Curso (PPC), oportunidade em que inserimos as disciplinas história e antropologia, história e ciências sociais, história indígena e africana, dentre outras com conteúdo interdisciplinar.

Tenho orientado muitos trabalhos de conclusão de curso de graduação e especialização, além de coordenar projetos de Iniciação Científica (PAIC) e de Iniciação à Docência (PIBID). Uma das atividades que muito me orgulha foi ter participado da articulação para a implementação de cursos de História em municípios distantes do interior através do PARFOR, oportunizando a formação específica para os professores-alunos que de outra maneira não teriam oportunidade de estudar.

⁹⁶ Este debate sobre a formação docente e sua relação com o dom foi abordado por um texto escrito em coautoria com a professora doutora Cristiane da Silveira, da UEA/CEST, e publicado recentemente.

Retomo aqui uma passagem do que escrevi na parte final de minha dissertação, lendo agora me transparece um canto de esperança:

Mas este é somente um olhar, um dentre vários certamente. Queremos dizer que a dimensão polissêmica e plural da festa dos bois-bumbás [...] nos colocou diante de um emaranhado de trilhas como se estivéssemos perdidos nos confins da floresta, esta é só uma delas que escolhemos percorrer. Tantas vezes nos perdemos nos meandros de um igapó ou mesmo esquecemos no quão é longuíssimo um estirão, a sinuosidade de alguns igarapés talvez tenha nos afastado um pouco das margens ou mesmo meu reflexo no espelho das águas tenha me feito errar a curva do rio, mas singrando devagar no compasso das remadas de outros velhos canoieiros mais experientes, acredito ter chegado num porto seguro no qual descansarei por um instante aguardando as próximas viagens mais longas e profundas (HOLANDA, 2010, p.6).

Naquela ocasião eu pensava na viagem do doutorado que em breve empreenderia, e aqui estou eu recordando ao escrever, escrevendo ao lembrar com carinho. Noites de estudo, palpitações a cada lista de classificação que era divulgada, enfim, acabei sendo aprovado no PPGSCA, e novamente o destino sorriu para mim, uma página de vida escrita com as tintas da superação, das noites em claro estudando ou preparando o projeto. Tudo valeu a pena! Mudei de novo, agora aportava na antiga taba de Ajuricaba⁹⁷.

Sem a liberação inicial para dedicação exclusiva aos estudos em Manaus, passei a viver entre a capital para estudar e Tefé para trabalhar, singrando tantas vezes o rio Solimões nas lanchas *ajato* que perdi a conta. Ainda hoje faço esta viagem de mais de 12 horas subindo o grande *Yoriman*, virou uma espécie de rotina fluvial, somente os temporais teimam em assustar; ser um andarilho dos rios parece integrar a minha condição humana.

Eu sou um doutor em fazimento! Ouvi esta fala em uma das aulas do curso. E ela revela o tom processual que realmente delineia nossa formação e aprimoramento intelectual. Formação esta que encantou-se pelo pensamento complexo, sim é um encantamento porque inspira ao invés de sufocar, tece junto ao

⁹⁷ Do *Nhengatu* (*Ajuri*= reunião, ajuntamento; *caba*= espécie de vespa, cuja ferroadada é extremamente dolorosa). Referência à bravura do tuxaua do povo Manaó, líder de um dos mais importantes movimentos de resistência indígena da história da Amazônia. Nas cercanias da aldeia Manaó foi erigida a atual cidade de Manaus, capital do Amazonas.

invés de isolar-se numa “gaiola monodisciplinar”, por isso assumo-o em meu pensamento e em minha pesquisa.

Quero dizer que os processos criativos que estudo também atravessam a textura da tese que ora escrevo. Ela, a tese, tem sido um diálogo permanente entre o caos e o cosmos: um fluxo entre o abismo, o indiferenciado, o sem-forma, o que ainda não se junta e o borbulhar das palavras, das ideias, dos conceitos, das perguntas. Primeiro é preciso expandir, andar, ouvir, respirar, para, depois, contrair, concentrar, sentar, respirar. Esta minha tese não deixa de ser uma espécie de ensaio do labirinto, enraizada por diversas imagens e conceitos, que não esconde de forma alguma minhas angustias teóricas. Se optei por uma abordagem mais poética é por entender que ela permite o trânsito entre o visível e o invisível, como assinala Merleau-Ponty (2011), afinal o mundo não é só o que está diante de nós, mas também o que está em nosso entorno, e o poético floresce como registro de toda essa ambivalência enquanto signo humano; sua performance é de natureza tensional que reforça a aliança entre cultura humanística e cultura científica.

É bem verdade que este caminho feito ao caminhar, pensando em Morin (2003), não é solitário. Tenho ao meu lado grandes companheiros de saga e de sonhos, e, sobretudo, tenho uma guia cuja luz que emana ultrapassa o limiar da Academia. Refiro-me aos meus amigos de turma, nossas discussões, leituras, muitas vezes divergentes, alimentaram-me a alma. Falo ainda, com carinho especial, de minha orientadora Iraildes Caldas Torres, que acolheu-me em seu grupo GEPOS⁹⁸ para compartilhar comigo seu idioma poético-acadêmico o qual, não poderia ser diferente, serve-me de fonte inspiradora. São doces as lembranças dos encontros anuais do GEPOS, na fazenda experimental da UFAM. Ali, isolados do mundo exterior, tantas vezes resintonizamos nossas almas nos momentos das atividades acadêmicas e da fraternidade.

Como não pensar aqui no livro *Estar vivo*, de Ingold (2015), e suas ideias sobre desenhos de malhas feitos a partir das trilhas de vida de cada um de nós!? Trilhas improvisadas que me permitiram encontrar tantas pessoas especiais, artistas mágicos, colegas de turma e de grupo de pesquisa, torcedores apaixonados por um boi de pano, professores atenciosos, todos somos organismos ligados ao ambiente, sem essas pessoas eu dificilmente alcançaria algum êxito na jornada.

⁹⁸ Grupo de Estudos, Pesquisa e Observatório Social, vinculado à Universidade Federal do Amazonas.

Na perspectiva ingoldiana a vida está sempre em relação a outras coisas e seres, se fazendo em movimento ao longo de linhas de fuga. É bem provável que os nossos destinos não estivessem fadados ao encontro, mas as linhas de nossas vidas foram reelaboradas e nos permitiram o encontro inusitado que se transformou em amizade sincera, daí Ingold (2015), teorizar acerca desses fluxos itinerantes como sendo linhas de devir.

Queremos dizer, ao modo de Ingold (2015), que os seres humanos produzem-se a si mesmos e uns aos outros num processo relacional. Processos que acabam gerando narrativas, posto que as caminhadas no solo do mundo vivido produzem narrativas, sensações e sentidos, diríamos que geram narrativas nômades, como esta nossa. O corpo do artista-andarilho, assim como o meu e o das outras pessoas que se deixam envolver pela aura natural e cultural da Amazônia, é tocado pelo vento carregado de pólen das flores, beijado pelo sol e chuva, palmilhando a floresta ou singrando rios, afetando e sendo afetado pelo ambiente circundante que marca a trajetória no mundo. O corpo-mediador do artista é rizomático, operador simbólico que atua na tradução do mundo sensível e imaginário.

Reconheço-me como um *flâneur* das linhas ingoldianas. É nelas que vou me forjando doutor na Amazônia, o campo de pesquisa me possibilitou auscultar sensivelmente os sujeitos epistêmicos com os quais estou enredado, nossas conversações fecundas me ensinaram muito sobre as trilhas de vida e de trabalho artístico na Amazônia profunda, sobre suas histórias e memórias, angústias e tensões constituidoras de sua *práxis-poiesis* que se alimenta continuamente da cultura efervescente.

Agora ao olhar para trás percebo as dificuldades que enfrentei, elas foram necessárias. Confesso que busquei em alguns momentos um lugar seguro paradigmático que me levasse às descobertas consoladoras, mas jamais encontrei. Talvez porque assim como a vida, o processo de construção do conhecimento é crivado pelas incertezas e habita bem longe da tranquilidade epistêmica.

Se nossa vivência na Amazônia também é um construto poético, e acredito nisso, eu não poderia estudar a vida e o trabalho criativo dos artistas-andarilhos pelo veio cartesiano, afinal também sou, de muitas formas, um andarilho arlequinado tatuado nas costas com muitas marcas dos caminhos por onde palmilhei.

Isto explica porque minha tese está enlaçada às arquiteturas sensíveis da complexidade.



Figura 19 - Pôr-do-sol beijando o *Cajaraí*
 Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2019.

No tempo da minha meninice eu sonhava apenas em ultrapassar a linha do horizonte que carinhosamente beija as águas douradas do *Cajaraí*⁹⁹. A esperança fez-me ir bem mais longe. A vida sorriu-me e eu a retribui. Senti medo, tristeza, alegria, ganhei e perdi pessoas queridas, e continuei adiante sem esquecer jamais de onde e porquê viajei, minhas raízes interioranas sempre nutriram meu jeito de ser e pensar, e se percorri trilhas mais distantes foi porque pessoas especiais incentivaram-me com ternura e regaram minha sensibilidade como uma pequena semente que agora floresça.

Chamo-me Yomarley, nome pouco comum na região, homenagem de meu pai a um de seus grandes professores, e, do nascimento até agora, mesmo sob muitos avatares, permaneço semelhante àquele curumim fonteboense que desapareceu ao longe tragado pelo horizonte, e que quando partia, esperava angustiado que ninguém gritasse pelo menos uma vez para que não me fosse. Sempre alguém gritou!

_E a vida? E depois do doutoramento, me perguntarão?

_Eu responderei:

⁹⁹ Do *Nhengatu* (Caja=taperebá, hí=rio, rio dos taperebás), dizem os antigos que já foi um grande lago, hoje é um tímido braço do rio Solimões situado na frente da cidade de Fonte Boa, continuamente represado pelas terras que o barranco levou, mesmo assim ele permanece um vetor de sublimação, como um limiar, especialmente o seu pôr do sol.

*O correr da vida embrulha tudo,
a vida é assim: esquenta e esfria,
aperta e daí afrouxa,
sossega e depois desinquieta.*

O que ela quer da gente é coragem.

[...] A vida inventa!

*A gente principia as coisas,
no não saber por que,
e desde aí perde o poder de continuação
porque a vida é mutirão de todos,
por todos remexida e temperada.*

O mais importante e bonito, do mundo, é isto:

*que as pessoas não estão sempre iguais,
ainda não foram terminadas,
mas que elas vão sempre mudando [...]*

(Guimarães Rosa, Grande Sertão Veredas, 1986)

MEANDRO

Quando o nômade caminha sob luz e sombra

Perceberás que eu amo a sombra assim como a luz. Para que haja beleza no rosto, nitidez na fala, bondade e firmeza no caráter, a sombra é tão necessária quanto a luz. Elas não são rivais: dão-se amavelmente as mãos, na verdade, e, quando a luz desaparece, a sombra lhe vai atrás.

(Nietzsche, 2017)

A viagem do artista-andarilho da Amazônia não aporta em definitivo em nenhum porto, isto é praticamente irrealizável porque o seu destino é traçar novas cartografias, abrir novas bifurcações e linhas de fuga: nascido na grande planície, o artista é da floresta, dos rios, das cidades, experimenta um sentimento de pertença mais suave, ao invés de habitar os lugares, ele prefere frequentá-los intensamente, suturar os espaços da cultura, ali expressando a sua *práxis-poiesis*.

A cartografia afetual da Amazônia nos fez entendê-la como chão poético matizado de complexidade, onde se desenvolvem as experiências artísticas que marcam profundamente o jeito de viver e Ser-no-mundo das pessoas. Seja o jeito da criança que brincava com o boi-artefato pelas ruas e terreiros de Fonte Boa, seja do artista-andarilho que mantém um vínculo sentimental com a terra, a floresta e as águas, de onde extrai a substância onírica/material de sua ação criadora. Durante o percurso de um andarilho a sua imaginação baila ao sabor dos encontros que ocorrem entre o seu corpo e as energias emanadas da Amazônia.

Ao sobrevoar a cidade de Fonte Boa, periferia da periferia, por assim dizer, constatamos ser ela uma espécie de porto/elo onde os andarilhos se encontram anualmente numa celebração de boi-bumbá, com raízes mítico-histórico-ancestrais, para criar arte e laços, a partir de um rosário de *afectos* e *perceptos*. Este foi o espaço enunciador deste estudo, a cidade interiorana da festa menor, situada entre o rio e a floresta, de gente silenciada e esquecida, retumbando a condição do menor que faz a volta para ressoar longe, conforme postula a perspectiva deleusiana.

Esta investigação revela que o artista popular vive numa crise de pertencimento na medida em que as antigas certezas perderam força, o que o faz abrir mão de quaisquer tipos de segurança, afinal sua vida parece ter mais sentido nas andanças. Com seu olhar e seu fazer cativantes, o artista faz da Amazônia um canto de

esperança; ao poematizá-la, ele também se poematiza. Seu trabalho é transformado em *práxis-poiesis*, isto não quer dizer que o esforço físico ou a melancolia deixem de existir no transcurso do processo. Estes aspectos compõem a vida do artista, justamente pela dimensão trágica da existência desse sujeito no contemporâneo.

Constatamos que o artista-andarilho da Amazônia estabelece uma relação simbiótica entre o seu trabalho e a sua pessoa, no sentido de que a sua *práxis-poiesis* abre-se para uma *autopoiese*. Ele se encontra completamente imerso num movimento de passagem de uma interação a outra. Na sua vivência amazônica, cravejada por uma subjetividade noturna e lunar, afetos e imagens que simplesmente não podem ser deixadas de lado, o artista-andarilho ajuda a construir a ponte entre o sistema cultural e suas relações com os sistemas biológicos vivos em sua auto regulação.

A *práxis-poiesis* aparece em nosso estudo como uma antiperipécia, já que se afasta da clássica divisão aristotélica entre a *práxis* e a *poiesis*, fazendo delirar as concepções clássicas de trabalho. O conhecimento que abrolha da cultura local reconhece que a atividade criativa do andarilho é essencialmente *poiética*, pois encontra-se na metafísica artística (que no processo se faz ontologia), obviamente, não circunscrita à materialidade da obra e nem à metafísica Ocidental, da qual se ergue a estética como fundamento da criação e compreensão da arte. A *poiesis* do artista amazônico penetra na essência da técnica, metamorfoseando-a, transcendendo o próprio artista que desterritorializa o conceito e, por conseguinte, se realiza almaticamente.

Incursionar pelos fazeres e saberes artísticos é, de imediato, reconhecer que a Amazônia jamais deixou de ser solo fértil para a manifestação do simbólico, basta recordarmos do simbolismo emanado de seus rios, florestas, crenças e ciclos vitais, apreciamos alguns pedaços cintilantes desses fenômenos em Fonte Boa. Por isso, confeccionar artesanalmente uma alegoria ou fantasia não significa somente usar materiais como ferro, isopor, roldanas, penas, tintas e papelão para dar-lhes forma e movimentos. Trata-se, pois, de um ato artístico que aperfeiçoa o Ser-artista, e como tal, enovela-se nos fios do simbólico, em virtude de ali, na obra de arte, o sujeito deixar suas marcas. Ou seja, a arte amazônica que costura esta tese não se põe como técnica ordenadora, é uma ressonância que abre mundos históricos, míticos e mágicos, mundos percorridos pelo andarilho (como também atravessados rizomaticamente pelo pesquisador).

Lançar um feixe luminoso sobre a arte popular que viceja na ação/criação, assim como se revela na produção da vida, por nós mesmos, desde quando acordamos até o momento, já no fim do dia, quando fechamos os olhos e sonhamos, é assumir que o homem não pode ser resumido a um mero *animal laborans*. A atividade criadora dos artistas, de fato, emoldura os nossos sentimentos em meio às adversidades da existência contemporânea e suas relações complexas, sobretudo, quando se trata de trabalho. Talvez na *práxis-poiesis*, enquanto um pensamento criador que fulgura o seu Ser, habite a condição humana do próprio andarilho amazônico. Era assim que deveríamos nos permitir habitar o mundo, se soubéssemos deixar os nossos olhos e ouvidos, preparados sensivelmente, para que a natureza pudesse nos sussurrar os seus segredos. Mas, a nossa civilização não tem permitido que ela cante dentro de nós.

Se arte é imagem, então as obras de arte do andarilho habitam o imaginário amazônico. Para concebê-las ele faz uma “viagem criativa”, espécie de devaneio que tece o exercício apaixonado de seu (do nosso!) direito de sonhar. A pesquisa constata que a sensibilidade e o pensamento plástico do artista lhes permite dar vida ao imaginário amazônico; de sua *práxis-poiesis* florescem novas fantasias, devaneios coloridos, contos refabricados, criaturas sobrenaturais. Eis o artista-andarilho, um caçador que flutua entre momentos de gozo e melancolia, é assim que ele deixa suas pegadas pelos terreiros da existência.

Rito, mito, arte e *poiesis* são concatenados pela imaginação criadora do artista, como numa *bricolagem* continuamente (re) elaborada no âmbito das manifestações festivas da região das quais participa com vivacidade. Em sua subjetividade que comunga mitos e tece tramas relacionais, o artista-andarilho se faz mágico, medium, pajé! Sujeito que joga simbolicamente com a cultura amazônica, fazendo aparecer e desaparecer seres fantásticos cujo destino é o de encantar os olhos de quem os vê, reencantando o mundo, colorindo-o o artista amazônico talvez não enxergue que sua arte é uma luta constante contra uma vida cinzenta movida pela ideia de técnica. É um impulso de resistência pela via artística.

Em sua caminhada o artista-andarilho da Amazônia vai tecendo malhas relacionais com a sociedade, trilhas rizomáticas, costuras simbólicas, o devir parece não lhe assustar, talvez porque ele saiba muito bem de onde veio e quais os motivos que levaram-no a viajar em busca de uma nova vida, nas suas costas são visíveis, tipo tatuagem, as marcas dos lugares por onde andou, as dores e os gozos que viveu. Eis

um arlequim da arte menor! De platô em platô, o artista-rizoma, mediador da cultura amazônica, vive como um tipo de feiticeiro que confecciona as suas obras e nelas coloca a sua alma, ser cigano do contemporâneo, ele se emancipa do homem científico para incorporar o *homo ludens*, *imago*, *mithologicus* e *demens*.

Reconhecido ou não pela sociedade, às vezes admirado, noutras rejeitado, o artista-andarilho segue adiante como um jogador pronto para uma nova partida, não é à toa que a ludicidade é pedra angular de sua atividade. A pesquisa constata que, similarmente ao *potlatch*, a lógica do jogo/festa/ritual é inversa à economia moderna de acumulação de bens, ou seja, há um constante processo de construção/desconstrução material e simbólica das obras, tudo deve ser “consumido” durante o jogo que visa, em última instância, superar o oponente (contrário/rival) na honra, derrotando-o pela ostentação e qualidade artísticas, o que implica na relevância do artista-andarilho como jogador que, em sucessivos instantes eternos, por assim dizer, enxerga a arena como tabuleiro da cultura popular, onde novos deuses, quimeras e heróis, agora talvez despidos de sua sacralidade primeva, desfilam para encantar e competir.

Operar dialogicamente com uma galáxia de vozes de campo, autores de diferentes matizes conceituais, imagens e imaginários, revelou-se para este pesquisador um desafio e tanto, nem sempre abandonar a “gaiola monodisciplinar” é um exercício epistemológico fácil. A certeza de um porto paradigmático seguro atrai como o canto sedutor da yara, a vigilância foi constante para que não nos lançássemos da canoa em seus braços. Jamais estivemos sozinho nesta empreitada: a filosofia foi o farol-guia, sem esquecermos da sociologia, da antropologia e das artes, que deram suporte conceitual para as experiências artísticas, bem como para pensarmos as expressões da cultura no coração da Amazônia profunda.

Gostaríamos de sublinhar que os dados apresentados nesta pesquisa, assim como as análises e conclusões, que tiveram como fio condutor a perspectiva rizomática do conhecimento, refletem apenas uma amostra de um universo notoriamente bem mais amplo de artistas populares que protagonizam a produção artística em uma miríade de manifestações culturais. Apresentamos um retalho do véu criativo que tem sido lançado, inclusive, para fora da Amazônia, em grandes eventos midiáticos como o carnaval carioca, por exemplo, espaço cada vez mais ocupado por artistas renomados que são responsáveis pelas respostas criativas de vanguarda,

lembre-se aqui das gigantescas alegorias e seus complexos movimentos articulados, das grandes Escolas de Samba realizadas por equipes de artistas parintinenses. De muitas formas, suas práticas e experiências ressoam na figura do artista-andarilho da Amazônia, talvez um outro Arlequim!

Os platôs poderiam florescer *ad infinitum* por serem lugares de passagem e de encontros, importando sempre as circunvizinhanças que não seguem uma lógica linear; da mesma maneira que esta tese poderia ser lida a partir do platô final para o inicial, ou mesmo do terceiro para o primeiro. Em outros termos, a ordem aqui é meramente circunstancial, não se trata de postura epistêmica. As proliferações rizomáticas que permitiram a conectividade entre os platôs é o que realmente importa, o desenraizamento do andarilho nos fez romper qualquer vestígio de hierarquização, pelo menos foi isto que almejamos. Se tomamos a liberdade de infestar de poeticidade a tessitura desta tese, motivo de crítica talvez pelo seu caráter demasiado subjetivo, um tanto desajeitado, que se afastaria do academicismo exigido em pesquisas doutorais, é porque razão e emoção não são dimensões excludentes, conforme postula o pensamento cartesiano moderno, são complementariedades que nos permitiram caminhar diferente pelas sendas do conhecimento.

Nossa pesquisa com artistas e suas obras rizomáticas desvela a Amazônia como *poiesis* natural do planeta, uma celebração ecológica e cultural da vida que não cessa de nos fazer pensar, de nos inspirar a criar. E o artista-andarilho, nosso companheiro nessa jornada da tese, se coloca como poeta visual de uma mensagem amazônica que reverbera da ancestralidade esquecida, da natureza ameaçada, da história que ainda toca sensivelmente o nosso espírito, reafirmando, de modo artístico, uma pretensa identidade regional.

Diz-se que a alma responde ao caos do mundo, portanto, esta tese é a nossa resposta a muitas coisas que tem nos afligido, resposta provisória por sinal. Rizomaticamente ela se fez meandro que, como um caminho tortuoso de um rio, permite que novas bifurcações proliferem, outras cartografias venham a ser desenhadas, outros platôs sejam conectados. Desde o princípio deixamos nítido que não buscávamos uma verdade instituída, talvez porque ela não exista na realidade da vida e do cosmos. Nesta inconstância, tentamos banhar a pesquisa nos processos socioculturais da Amazônia, almejando chegar num porto que nunca esteve livre das contradições e nem dos riscos constantes das intempéries do tempo, toda jornada

requer coragem! E assim como versa *O imaginário caboclo*¹⁰⁰, que compomos há algum tempo, seguiremos junto aos artistas-andarilhos errando pelo “*reino verde das árvores, feito um pássaro sonhador [...]*”

¹⁰⁰ Toada-tema composta em 2006, em parceria com Leandro Mustaffa e Rarison Araújo, para o boi-bumbá Corajoso de Fonte Boa, que defendia a temática *Festa Tribal e cabocla*.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HOKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Julia Elizabeth Levy (et al). 9 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- AGAMBEM, Giórgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. **Beberagens Tupinambá e processos educativos no Brasil Colonial**. Educação em Revista. BH. Vol. 27, n.01, Abril, 2011 (p. 19-44).
- ALVES JUNIOR, Douglas Garcia. **O trágico, a felicidade e a expressão**. In: ALVES JUNIOR, Douglas Garcia Alves (Org.). **Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- ANDRADE, Mário de. **As danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.
- ANDRADE, Vânia Cristina Cantuário de. **Tecendo os fios do trabalho artístico no discurso romanesco contemporâneo: um passeio por Cinzas do Norte de Milton Hatoum**. 136 f. (Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura) — Universidade Federal do Amazonas, 2010).
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No Rio Amazonas (1859)**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **O direito de sonhar**. Tradução José Américo Costa Pessanha. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre as imagens da intimidade.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013 (Biblioteca do pensamento moderno).

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BASTOS, Élide Rugai. **Polifonia da Amazônia.** In: BASTOS, Abiguar; PINTO, Renan Freitas (Orgs.) **Vozes da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro.** Manaus: EDUA, 2007.

BATESON, Gregory. **Naven: um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas.** Tradução Magda Lopes. São Paulo: EDUSP, 2008.

BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia.** 2. ed. Manaus: Valer, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Tradução de Ivan Junqueira. IN: Prosa e Poesia. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.

_____. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora.** Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os boid-bumbás de Parintins.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

BEAINI, Thais Curi. **Heidegger: arte como cultivo do inaparente.** São Paulo: Nova Stella; EDUSP, 1986.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: formação social e cultural.** Amazonas: Valer, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Obras escolhidas II: Rua de Mão única.** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Editora Livraria 34, 2002.

_____. **A Paris do Segundo Império em Baudelaire.** In: KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin**, São Paulo: Ática, 1991, p.44 - 92 (Col. Grandes Cientistas Sociais, n. 50)

BLASS, Leila Maria da Silva. **Introdução.** In: BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). **Ato de trabalhar: imagens e representação.** São Paulo; Annablume, 2006.

BONET, Ronildo. **Práticas políticas no município de Fonte Boa, interior do Amazonas.** (Monografia de Conclusão de Curso). Instituto de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2006.

BOPP, Raul. **Cobra Norato.** 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções.** Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. (Capítulo I).

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins.** Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem.** Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** In: CAMPBELL, J; MOYERS, B. (Orgs.) Tradução de Carlos Filipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. **As máscaras de Deus (Vol. 1).** Tradução de Cármen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente**. Tradução de Álvaro Cabral. 14 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

CARVALHO, Edgar de Assis. **Diálogos de corpo**. In: ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis. **Cultura e pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. **Mal-estar civilizatório e ética da compreensão**. In: São Paulo em perspectiva, 13 (3), 1999.

_____. **Arte-ciência, religião indispensável para o século XXI**. In: ponto-e-vírgula, 6:10-14, 2009.

_____. **A interdisciplinaridade como base, a transdisciplinaridade como via para o futuro dos saberes**. São Paulo; (s/ed), 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa**. História, Ciências e Saúde – Manguinhos. Vol.VI (suplemento), 1019-1046, setembro, 2000.

_____. **Alegorias em ação**. In: Sociologia & Antropologia. Vol.01 (233-249), 2011.

CHIAVENATO, Júlio José. **Cabanagem: o povo no poder**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a recepção estética e o fazer artístico**. São Paulo:Moderna, 2004.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentário sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1**. 2. ed. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4**. 2. ed. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5**. 2. ed. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O que é a filosofia?** 3. ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Kafka: por uma literatura menor.** Tradução Luiz Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____; GOMES, Flávio. **Os senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias.** Rio de Janeiro: Campus, 2003.

DIAS, L; GAMBINI, R. **Outros 500: uma conversa sobre alma brasileira.** São Paulo: Editora Senac, 1998.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** Tradução Helder Godinho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAS, Marguerite. **Escrever.** Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico da Austrália.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERNANDES, João Azevedo. **Cauinagens e bebedeiras: os índios e o álcool na história do Brasil.** Revista Antropológicas, ano 6, volume 13 (2): 39-59 (2002).

FONSECA, Mário Geraldo Rocha da. **A cobra e os poetas: uma mirada selvagem na literatura brasileira.** (Tese de Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

FERNANDES, Monica Luiza Socio. **Reconstruções do labirinto em poemas e imagens.** Revista Ecos, vol. 1, nº12, Ano IX, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder.** Organização, introdução e revisão de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1993.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Manaós, Barés e Tarumãs.** In: **Amazônia em cadernos.** Vol. 2, números 2/3, Manaus, Museu Amazônico: Universidade do Amazonas, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. **A hermenêutica da obra de arte.** Tradução Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. (Coleção pensamento humano)

GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa: Por Uma Teoria Interpretativa da cultura**. In: **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GINZBURG, Carlo. **Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. 2. ed. Manaus: Valer, 2007.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

HATOUM, Milton. **A natureza como ficção: leitura do espaço nos romances A selva, de Ferreira de Castro, e Mad Maria, de Márcio Souza**. In: BASTOS, Abiguar; PINTO, Renan Freitas (Orgs.). **Vozes da Amazônia III**. Manaus: EDUA, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. **Chémins que ne mènent nulle part: L'origine de l'oeuvre d'art**. Paris: Gallimard, 1962.

HOBSBAWM, Eric; TERENCE, Ranger (Orgs.). **A invenção das tradições**. 2 ed. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLANDA, Yomarley Lopes. **A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)**. 2010. 245 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Faculdade de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2010.

_____; SOUZA, Fabrício Magalhães de. **Teoria do conhecimento e arte: a complexidade como religação dos saberes**. In: LISBOA, Cecília Creuza Melo (Org.). **Interdisciplinaridade amazônica: sociedade, cultura e complexidade**. Olinda: Livro Rápido, 2017.

HUIZINGA, Johann. **Homo Ludens**. Perspectiva: São Paulo, 1999.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução Fábio Crider. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and a skill**. Londres: Routledge, 2000.

- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa, Edições 70, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 12. ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.
- _____. **Totemismo hoje**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. **Tristes trópicos**. Tradução Rosa Freire Dáguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Sebastião Ferreira. **A santa que teimava: lenda, mito ou realidade? – história da Paróquia e da imagem de Nossa Senhora de Guadalupe de Fonte Boa-AM**. Manaus: (s/ed), 2013.
- LIMA, Sérgio. **O corpo significa**. São Paulo: EDART, 1976.
- LINS, Eylan. **Fonte Boa: terra de bons frutos**. Manaus: Editora Oficial, 2004.
- LISBOA, Humberto. **Fonte Boa: chão de heróis e fanáticos**. Fonte Boa: Editora Nossa Senhora de Guadalupe, 1998.
- LINSPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Rocco, 1973.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário – obras escolhidas**. São Paulo: Escrituras, 2001.
- _____. **Tradição, tradução, transparências**. In: SOMANLU: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas. Ano II, n. 2: edição especial - Manaus: Valer, 2002.
- _____. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 2. ed. Trad. Albert Christophe. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- _____. **O conhecimento comum**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- _____. **Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo.** Rio de Janeiro: Atlântica, 2014.
- _____. **A contemplação do mundo.** Tradução Francisco Sattineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed, 1995.
- _____. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia.** Tradução Aloísio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. **Sobre Nomadismo, vagabundagem pós-moderna.** Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. **A república dos bons sentimentos.** Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- MARCOY, Paul. **Viagem pelo rio Amazonas.** Trad. Introd. e notas de Antonio Porro. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas. Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto e EDUA, 2001.
- MARX, Karl. **O trabalho estranhado.** Tradução Jesus Ranieri. Ideias, Campinas, 9(2)-10(1): 455-472, 2002-2003.
- _____. **Manuscritos econômicos-filosóficos.** Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MATURANA, H R. **Emoções e linguagem na educação e na política.** Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____; VARELA, F. **A árvore do conhecimento.** Campinas: Editora Psy, 1995.
- MAUSS, M; HUBERT, H. **A natureza e a função social do sacrifício.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- _____. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- MEIRELES, Cecília. In: ABREU, Joana Cavalcante. **Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore.** Disponível em: <<http://www.historiaecultura.pro.br>>. Acesso em: 31 de agosto de 2017.
- MELO NETO, J.C. de. **A educação pela pedra.** In: *Poesias completas.* Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.
- MELLO, Thiago de. **Poemas preferidos pelo autor e seus leitores.** 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. **Amazônia, pátria da água.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2005.

- MELLO, Octaviano. **Topônimos amazonenses**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- MERCURE, Daniel; SPURK, Jan (Orgs.). **O trabalho na história do pensamento ocidental**. Tradução Patrícia Ramos e Sônia Taborda. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MERLEAU-PONTY. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Gomes. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- _____. **O visível e o invisível**. Tradução José Dianotti e Amando Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MILLS, Wriqth. **O trabalho**. In: **A nova classe média**. III Parte. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969 (Cap. 10).
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Boi-bumbá: história, análise fundamental e juízo crítico**. Manaus: Edição do autor, 2004.
- MORIN, Edgar. **O método 5: A humanidade da humanidade: a identidade humana**. Tradução Jeremir Machado da Silva. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MORIN, Edgar. **O método 2: A vida da vida**. Tradução Jeremir Machado da Silva. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- _____. **Ciência com consciência**. São Paulo: Martins Fontes, (s/d).
- _____. **O método 6 – Ética**. Trad. Juremir Machado da Silva. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- _____. **A Cabeça Bem Feita: repensar a reforma reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. **O Método 1, 3, 4** (Coleção). Editora Sulina, 2005.
- _____. **Introdução ao pensamento complexo**. 5. ed. Tradução Dulce Matos. Instituto Piaget, 2008.
- _____; CIURANA, Emilio-Roger; MOTTA, Raul Domingo. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana**. Lisboa: Baland, 2003.
- _____. **Meus demônios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2000.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Grécia e o pessimismo**. Tradução Antônio Carlos Braga. 2 ed. São Paulo: Editora Escala, 2011.

_____. **Humano demasiado humano: um livro para espíritos livre, volume II.** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

_____. **O caso Wagner: um problema para músicos. Nietzsche contra Wagner:** dossiê de um psicólogo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Anticristo: maldição contra o Cristianismo.** Tradução Renato Zwiki. Porto Alegre: L/PM, 2012.

_____. **Assim falou Zaratustra.** Tradução José Mendes de Souza. Versão para E-book, 2002.

NOGUEIRA, Wilson. **Imaginário e espetáculo na Amazônia.** Manaus: valer, 2014.

_____. **Festas amazônicas: Boi-bumbá, Ciranda e Sairé.** Manaus: Valer, 2008.

NOVAES, Adauto. **A outra margem do Ocidente.** In: NOVAES, Adauto (Org.) **A outra margem do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, José Aldemir de. **O pensamento geográfico sobre a Amazônia dos viajantes.** In: BASTOS, Abiguar; PINTO, Renan Freitas (Orgs.). **Vozes da Amazônia III.** Manaus: EDUA, 2016.

_____. **Cidades na selva.** Manaus: Valer, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever.** Revista de Antropologia. São Paulo, USP, 1996, v. 39, nº1.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2008.

PESSOA, Fernando. **Poesias.** Organização de Suely Bastos Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2016.

PINTO, Renan Freitas (Orgs.) **Vozes da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro.** Manaus: EDUA, 2007.

_____. **Geografia do exótico – leitura da Amazônia.** Revista Internacional de Arte e Cultura. Ano 1, nº1, abril de 1998/fevereiro, 1999. Manaus: Valer, 1999.

_____. **Viagem das ideias.** 2.ed. Manaus: Valer, 2008.

_____ (Org.). **O diário de Samuel Fritz**. Manaus: Valer/Dom Bosco, 2006.

PIZARRO, Ana. **Imaginário y discurso – La Amazonia**. In: JOBIM, José Luíz (et al) (Orgs.). **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

PORRO, Antônio. **O povo das águas: ensaios de etno-história amazônica**. Petrópolis: Vozes, 1995.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A Nova Aliança: metamorfose da ciência**. Tradução Miguel Faria e Maria Joaquina M. Trincadeira. Brasília: Editora da UNB, 1991.

_____. **Ciência, razão e paixão**. Belém: Editora da Universidade Estadual do Pará (EDUEPA), 2001.

RAMOS, Silvana Pirillo. **Prosa e poesia no mundo do trabalho**. In: BLASS, Leila Maria da Silva (Org.). **Ato de trabalhar: imagens e representação**. São Paulo; Annablume, 2006.

RIBAS, Sérgio. **Frank, o Andarilho**. Campinas; Editora Átomo, 2012.

RICOEUR, Paul. **Temps et Récit**. Paris: Seuil: 1983/1985 [**Tempo e Narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994].

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RUBIN, Harriet. **A princesa: Maquiavel para mulheres**. Tradução Flávia Beatriz Rossier. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SAMPAIO, Patrícia Maria Melo. **Os fios de Ariadne, tipologia de fortunas e hierarquias sociais em Manaus: 1840-1880**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 1997.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Um discurso sobre as Ciências**. 7.ed. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

_____. **“Ecologia de Saberes”** In: **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Marcos Ferreira. **O espaço crepuscular: mitohermenêutica e jornada interpretativa em cidades históricas**. In: PITTA, Danielle Perin Rocha (Org.). **Ritmos do imaginário**. Recife: Editora da EFPE, 2005.

SEEGUER, A; DAMATTA, R; VIVEIROS DE CASTRO, E.B. **A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras.** Boletim do Museu Nacional, nº 32, Rio de Janeiro, Maio, 1979.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. **Música, dança e artes virtuais: aspectos do trabalho artístico em discussão. A arte como objeto de políticas públicas.** Revista Observatório Itaú Cultural: OIC, São Paulo, Itaú Cultural, n. 13, p. 93-108. set. 2012.

SERRES, Michel. **Narrativas do humanismo.** São Paulo: Bertand Brasil, 2015.

SILVA, Marilene Correa da; FREITAS, Marcílio de. **Estudos da Amazônia contemporânea. Dimensões da globalização.** Manaus: EDUA, 2000.

SILVA, Alvatir Carolino da. **Festa dá trabalho: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus.** Universidade Federal do Amazonas - UFAM, f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Manaus, 2009.

SNOW, C.P. **As duas culturas e uma segunda leitura: uma versão ampliada das duas culturas e a revolução científica.** Tradução Geraldo de Souza/ Renato Rezende Neto. São Paulo: Editora da USP, 1995.

SOUZA, Márcio. **Teatro sem palavras.** In: NOVAES, Adauto (Org.) **A outra margem do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TELLES, Ruy. **O andarilho.** Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna LTDA, 2004.

THOMPSON, Edward Palmer. **A Formação da Classe Operária Inglesa I: A Árvore da Liberdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. **A Formação da Classe Operária Inglesa III: A força dos trabalhadores.** Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia.** São Paulo: Nova Floresta, 2000.

TORRES, Iraíldes Caldas. **As Novas Amazônidas.** Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

_____. **Noção de trabalho e trabalhadores na Amazônia.** Revista de Estudos Amazônicos - Somanlu do Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, ano 1, n.1. Manaus: Edua/Capes, 2004.

_____. **Gênero e sustentabilidade na Amazônia.** In: TORRES,

Iraíldes Caldas. (Org.) **O ethos das mulheres da floresta**. Manaus: Valer, 2012.

_____. **A formação social da Amazônia sob a perspectiva do gênero**. In: Anais do Fazendo Gênero 8 – Corpo, violência e poder. Florianópolis, agosto, 2008.

TRIBUSY, Teresinha de Jesus Prado de Negreiros. **Arte e ontologia em Heidegger**. Manaus: EDUA, 2009.

TRINDADE, Deílson do Carmo. **O trabalhador e o jogo do trabalho nos galpões de alegorias dos bois-bumbás de Parintins**. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Manaus, 2018.

VAINFAS, Ronaldo. **História indígena: 500 anos de despovoamento**. In: **BRASIL: 500 anos de povoamento**. IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

VASQUEZ, Adolfo Sanchez. **A filosofia da Práxis**. Tradução de Luís Fernando Cardoso. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: forma de conhecimento arte e ciência – uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Edu Editora, 2017.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**. São Paulo: EDUSP, 1988. São Paulo: EDUSP, 1988.

WEBER, M. **A ciência como vocação**: In: Ensaio de sociologia. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. **A psicologia social das religiões mundiais**: In: Ensaio de sociologia. 5 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982 (p. 309-346).

_____. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONTES

BOI-BUMBÁ CORAJOSO. **Tema enredo Fonte Boa de todas as cores.** Fonte Boa, 2014. (mimeo)

BOI-BUMBÁ CORAJOSO. **Tema enredo O poder da criação.** Fonte Boa, 2007. (mimeo)

BOI-BUMBÁ CORAJOSO. **Tema enredo Festa na floresta.** Fonte Boa, 2018. (mimeo)

BOI-BUMBÁ TIRA-PROSA. **Tema enredo Tradição: esteio de uma cultura.** Fonte Boa, 2014. (mimeo)

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura.** Brasília, DF, dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm>. Acesso em: 10 jan. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Sistema Nacional de Cultura.** Brasília, DF, dezembro de 2011. Disponível em: Políticas Culturais em Revista, 1(7), p. 1-16, 2014.

In: [-www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br). <http://pnc.culturadigital.br/wpcontent/uploads/2013/07/SNC_Estruturacao_Institucionalizacao_Implementacao_Dez2011.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

IBGE. **Cidades.** Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidades/brasil/am/fonteboa/panorama>>. Acesso em 13 de janeiro de 2018.

PARISSIER, João Baptista. **Cartas do padre Parissier.** Livro Tombo da Paróquia de Fonte Boa (1908-1951), arquivado no Seminário São José da Prelazia de Tefé, (s/d).

REGULAMENTO, Festival Folclórico de Fonte Boa, 2018. (mimeo)

RELATÓRIO DE PESCA ANUAL. Instituto de Desenvolvimento Sustentável de Fonte Boa. 2017.

ANEXOS

ANEXO A – ROTEIRO DE ENTREVISTA



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

TESE: O artista-andarilho da Amazônia e o florejar de sua *práxis-poiesis* na festa popular

1 – IDENTIFICAÇÃO

- 1.1 Nome:
- 1.2 Idade:
- 1.3 Sexo:
- 1.4 Nível de escolaridade:
- 1.5 Local de nascimento:

2 – ROTEIRO DE PERGUNTAS

1. Qual a importância do trabalho artístico para a sua vida?
2. O que a Amazônia representa para o seu trabalho artístico?
3. o que é ser artista-andarilho, na sua opinião?
4. Como e quando você iniciou nesta atividade artística e por quê?
5. Além deste trabalho, você exerce outra atividade para complementar renda?
6. Explique como você se insere no processo de composição artística para a festa.
7. Quais suas inspirações e influências para seu trabalho de criação?
8. Como se dá o processo de contratação de seu trabalho?
9. Explique sobre as condições de trabalho artístico em Fonte Boa (estrutura, prazos, brigas, encontros, retorno financeiro, pontos negativos e positivos).
10. Você trabalha de maneira individual ou coletiva?
11. Em sua opinião há reconhecimento do trabalho artístico na Amazônia?
12. A atividade artística não é igual às outras, onde está a diferença?
13. Desde quando você trabalha na festa dos bois de Fonte Boa?
14. Quais foram seus trabalhos artísticos para este evento?

15. Quais as outras manifestações culturais que você participa?
16. Fora do ambiente de trabalho, ainda no contexto do evento, como o artista se diverte?
17. O trabalho com a arte traz algum prazer? Quais?
18. Fale sobre as suas viagens a trabalho pelas festas da Amazônia?
19. Como você se relaciona com os outros artistas?
20. Você faz parte de algum sindicato ou órgão de representatividade da classe artística?
21. Artistas profissionais e voluntários têm a mesma importância na composição artística de um evento? Explique.
22. Explique como é seu ambiente de trabalho de criação (ateliê, barracão).
23. Como você entende o imaginário na sua atividade artística?

ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

Convidamos o senhor (a) para participar da pesquisa **O artista-andarilho da Amazônia: ou de como floreja sua *práxis-poiesis* na festa popular**, sob a responsabilidade do pesquisador Yomarley Lopes Holanda, que tem como objetivo verificar em que sentido se expressa a *práxis-poiesis* do trabalho artístico na Amazônia, por meio da festa popular de Fonte Boa, no Amazonas, dando especial relevo ao imaginário criador e criativo do artista-andarilho. Sua participação é voluntária e se dará por meio de entrevistas do tipo semiestruturada com o uso autorizado do gravador de voz e da câmera fotográfica, quando necessário.

Os riscos decorrentes de sua participação são os menores possíveis, ou seja, um provável desconforto em relação a algumas perguntas, que poderão ser refeitas com o devido cuidado para que não ultrapassemos os limites da clareza e do respeito com o trato pessoal, como sua recusa em participar em um dado momento quando perceber que não deseja mais participar da pesquisa.

Este projeto obedece às normas regulamentadas (Resolução 466/2012) e outras complementares, respeitando sempre os valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos, como também os hábitos e costumes de seu povo.

Se o senhor (a) aceitar participar, estará contribuindo para dar visibilidade ao seu trabalho e ao de seus colegas e amigos que participam das manifestações socioculturais na Amazônia, e nem sempre são lembrados ou reconhecidos, dessa forma nos permitirá abrir novos caminhos para o entendimento desses processos importantes e de como você se entende neles.

Se depois de consentir sua participação o senhor (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade, a qualquer tempo, de retirar seu consentimento, independentemente do motivo. O senhor (a) não terá nenhuma despesa, bem como não receberá nenhuma remuneração. Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo pelo pesquisador.

Para qualquer outra informação, o senhor (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Av. General Rodrigo Otávio Otávio, 3000 – Coroadó – Manaus-AM – PPGSCA-IFCHS, pelo telefone (92) 3305-4380, e-mail yomarleylopes@hotmail.com, ou poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP-UFAM, na rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-1181, e-mail cep@ufam.edu.br.

Consentimento pós-informação

Eu _____, fui informado (a) sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso eu concordo em participar da pesquisa, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Fonte Boa, _____/_____/_____

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador responsável



Impressão do dedo polegar

Caso não saiba assinar