

Imagens e imaginários na Amazônia

Alexandre de Oliveira
Organizador



ALEXA
CULTURAL

EDUA
EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS

Alexandre de Oliveira
organizador

Imagens e imaginários na Amazônia

Comitê Científico

Presidente

Yvone Dias Avelino (PUC/SP)

Vice- presidente

Pedro Paulo Abreu Funari (UNICAMP)

Membros

- Alfredo González-Ruibal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Spanish National Research Council e Institute of Heritage Sciences)
Alexandre de Oliveira (IFRO - Porto Velho - RO)
Ana Paula Nunes Chaves (UDESC - Florianópolis/SC)
Barbara M. Arisi (UNILA - Foz do Iguaçu/PR)
Benedicto Anselmo Domingos Vitoriano (Anhanguera – Osasco/SP)
Carmen Sylvia de Alvarenga Junqueira (PUC/SP - São Paulo/SP)
Claudio Carlan (UNIFAL - Alfenas/MG)
Cristian Farias Martins (UFAM - Benjamin Constant/AM)
Denia Roman Solano (Universidade da Costa Rica)
Edgard de Assis Carvalho (PUC/SP - São Paulo/SP)
Estevão Rafael Fernandes (UNIR - Porto Velho/RO)
Fábia Barbosa Ribeiro (UNILAB – São Francisco do Conde/BA)
Gilson Rambelli (UFS - São Cristóvão/SE)
Graziele Açcolini (UFGD – Dourados/MS)
Heloisa Helena Corrêa (UFAM - Manaus/AM)
José Geraldo Costa Grillo (UNIFESP - Guarulhos/SP)
Júlio Cesar Machado de Paula (UFF – Niterói/RJ)
Karel Henricus Langermans (Anhanguera - Campo Limpo - São Paulo/SP)
Kelly Ludkiewicz Alves (UFBA - Salvador/BA)
Lilian Marta Grisólio (UFG - Catalão/GO)
Lucia Helena Vitalli Rangel (PUC/SP - São Paulo/SP)
Luciane Soares da Silva (UENF – Campos de Goitacazes/RJ)
Marilene Corrêa da Silva Freitas (UFAM – Manaus/AM)
Odenei de Souza Ribeiro (UFAM – Manaus/AM)
Patricia Sposito Mechi (UNILA – Foz do Iguaçu/PR)
Paulo Alves Junior (FMU - São Paulo/SP)
Raquel dos Santos Funari (UNICAMP – Campinas/SP)
Renata Senna Garraffoni (UFPR - Curitiba/PR)
Rita de Cassia Andrade Martins (UFG – Jataí/GO)
Thereza Cristina Cardoso Menezes (UFRRJ - Rio de Janeiro/RJ)
Vanderlei Elias Neri (UNICSUL - São Paulo/SP)
Vera Lúcia Vieira (PUC - São Paulo/SP)
Wanderson Fabio Melo (UFF – Rio das Ostras/RJ)

Alexandre de Oliveira
organizador

Imagens e imaginários na Amazônia



ALEXA
CULTURAL
Embu das Artes
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Henrique dos Santos Pereira

Membros

Antônio Carlos Witkoski
Domingos Sávio Nunes de Lima
Edleno Silva de Moura
Elizabeth Ferreira Cartaxo
Spartaco Astolfi Filho
Valeria Augusta Cerqueira Medeiros Weigel

COMITÊ EDITORIAL DA EDUA

Louis Marmoz - Université de Versailles
Antônio Cattani - UFRGS
Alfredo Bosi- USP
Arminda Mourão Botelho - UFAM
Spartacus Astolfi - UFAM
Boaventura Sousa Santos - Universidade de Coimbra
Bernard Emery - Université Stendhal-Grenoble 3
Cesar Barreira - UFC
Conceição Almeida - UFRN
Edgard de Assis Carvalho - PUC/SP
Gabriel Conh - USP
Gerusa Ferreira - PUC/SP
José Vicente Tavares - UFRGS
José Paulo Netto - UFRJ
Paulo Emílio - FGV/RJ
Élide Rugai Bastos - UNICAMP
Renan Freitas Pinto - UFAM
Renato Ortiz - UNICAMP
Rosa Ester Rossini - USP
Renato Tribuzy – UFAM

Reitor

Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitor

Jacob Moysés Cohen

Editor

Sérgio Augusto Freire de Souza

(...) a imagem poética tem a glória de ser efêmera.
G. Bachelard, Fragmentos de uma poética do fogo

© by Alexa Cultural

Direção

Gladys Corcione Amaro Langermans

Nathasha Amaro Langermans

Editor

Karel Langermans

Capa

João Bosco Leite

Editoração Eletrônica

Alexa Cultural

Revisão Técnica

Michel Justamand

Revisão de língua

Wany Bernardete de Araujo Sampaio, Wesley Dias Cerdeira e Franciany Costa Pontes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O048a - OLIVEIRA, Alexandre de

Imagens e imaginários na Amazônia, Alexandre de Oliveira, Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2019.

14x21cm - 220 páginas

ISBN - 978-85-5467-136-5

1. Antropologia, 2. Processos socioculturais, 3. Cultura, 4. Sociedade, 5. Amazônia, I-Título, II-Sumário, III-Bibliografia

CDD - 301

Índices para catálogo sistemático:

1. Antropologia
2. Cultura
3. Amazonas
4. Sociedade

Todos os direitos reservados e amparados pela Lei 5.988/73 e Lei 9.610

ALEXA
CULTURAL

Alexa Cultural Ltda

Rua Henrique Franchini, 256
Embú das Artes/SP - CEP: 06844-140
alex@alexacultural.com.br
alexacultural@terra.com.br
www.alexacultural.com.br
www.alexaloja.com


EDUA

EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS

**Editora da Universidade Federal do
Amazonas**

Avenida Gal. Rodrigo Otávio Jordão Ramos,
n. 6200 - Coroado I, Manaus/AM
Campus Universitário Senador Arthur Virgílio
Filho, Centro de Convivência – Setor Norte
Fone: (92) 3305-4291 e 3305-4290
E-mail: ufam.editora@gmail.com

Imagens e imaginários na Amazônia

*Prof. Dr. Alexandre de Oliveira
(Organizador)*

Vivemos num momento da história da cultura ocidental na qual a imagem antes de ser um simulacro do real, constitui um dos ordenamentos que precisam ser considerados quando nos ocupamos em pensar as realidades, próximas ou distantes. O aperfeiçoamento dos processos de produção, circulação e consumo de imagens constitui um fenômeno crescente ao longo da história e seus efeitos, mesmo que estejam na ordem do dia nas diferentes instâncias da realidade, constituem ainda um desafio à nossa compreensão.

Dada sua porosidade, os desafios que se colocam à imagem apresentam-se em diferentes instâncias, tanto aquelas que esboçam aspectos de ordem teórico-metodológica como os entraves para a efetivação de uma pedagogia da imagem e por extensão, dos imaginários. Os desafios de ordem teórico-metodológica tem seu lastro numa herança platônica, calcada na desconfiança no que concerne à imagem e à sua capacidade de constituir-se instância credível. Some-se a isto a noção de tempo linear e as dificuldades para agregar a incerteza, a imprevisibilidade e outras lógicas de temporalidade para além da trajetória ocidental calcada no tempo infinito. No tocante à efetivação de uma pedagogia da imagem e dos imaginários, observam-se ainda uma série de procedimentos que compreendem o fenômeno da imagem como objeto acabado cujos elementos congelados no tempo e no espaço, permitem a construção de narrativas lineares que não levam em conta a dinamicidade e atemporalidade da imagem e sua vinculação com os diferentes imaginários.

Por outro lado, as consequências relativas ao desenvolvimento, disseminação e impacto dos novos aparatos de comunicação e informação, impõem novos problemas de governança global e local no que respeita às vivências e leituras do real. Observa-se que os processos de comunicação apresentam-se como determinantes, influenciando não apenas os comportamentos numa sociedade cada vez mais individualizada. Vivemos um momento onde a aparente ausência de limites entre indivíduo e coletividade tem gerado, por meio da manipulação

dos algoritmos, fenômenos que ainda carecem de aprofundamento no que concerne à sua compreensão e ressonâncias.

Se imaginarmos que, ao longo de nossa história as trocas de sentidos oscilaram entre as diferentes formas de imagem, tanto as pensadas como aquelas grafadas em diferentes suportes, ou mesmo as imagens materializadas em palavras, estamos diante de um problema complexo e para o qual as respostas, tal como as imagens, estão em construção. Neste sentido, é importante afirmar o lugar da imagem na produção de conhecimento sobre o real, bem como o papel decisivo que elas desempenham na construção/desconstrução/reconstrução das estruturas de pensamento e de ação presentes nas sociedades que se estruturam tendo a imagem como suporte dos processos de produção de conhecimento.

Por outro lado, num momento em que não é mais possível falar em matrizes estáveis de sustentação das noções de conhecimento enquanto unidade equilibrada, una e que tende à estabilidade. A reprodução, circulação e consumo de significados simbólicos, através de processos de disseminação acrítica de diferentes estruturas sógnicas, tem contribuído para a emergência de produtos de conhecimento cada vez mais fragmentados e porosos, construídos para um determinado fim e que se dissolvem tão logo cumprem a sua função.

Deste modo, para pensar a produção de conhecimento enquanto produção de imagens, faz-se necessário redefinir a noção de saber para além da produção formal e sistematizada à moda da racionalidade tecno-instrumental. Faz-se necessário retroceder alguns passos em direção ao *locus* de produção de conhecimento, aos lugares em que ocorrem os processos criativos para entender a produção de conhecimento enquanto ato criativo, enquanto lugar ontológico da produção de saberes e fruto do exercício do ato de imaginar, ou seja, da imaginação. Este novo direcionamento requisita uma tomada de consciência sobre a imagem para além de sua função utilitarista, ou mesmo da visão iconoclasta que, perpetuada entre nós pela tradição judaico-cristã, conduz à uma desconfiança da imagem e por conseguinte, da imaginação.

Este tipo de conhecimento produzido pelas vias da imaginação considera as instâncias bio, psico, sócio, antropológicas dos humanos quando aventuram-se pelos meandros do pensar, do sentir e do operar o trânsito entre as instâncias que convencionamos denominar o real e o imaginário. Este último, descredibilizado por conta da perspectiva dual

que credibiliza um termo em detrimento do outro, visto sob o estigma da desconfiança, requer um esforço no sentido de dizer que, qualquer movimentação em direção ao conhecimento constitui-se míope e manca se não for acompanhado da imaginação. Para tanto, faz-se necessário descolonizar o conhecimento objetivando fazer emergir uma forma de saber que tomem a imaginação e os processos dela decorrentes como um projeto possível.

É considerando este cenário multimodal e multiforme que o livro “Imagens e imaginários na Amazônia” tem como objetivo reunir os resultados de pesquisas concluídas ou em curso no âmbito do Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultural na Amazônia – PPGSCA, apresentando aos leitores as reflexões produzidas no âmbito do Seminário Temático I - Cultura, Imaginário e Tradução Cultural na Amazônia, ministrado aos alunos do PPGSCA no município de Parintins – AM no mês de junho do ano de 2018. O referido seminário, pensado sob uma perspectiva interdisciplinar, adotou como caminho reflexivo, o estudo do trinômio cultura, imaginário e tradução, procurando estabelecer os elos e conexões possíveis entre as possibilidades citadas e ao mesmo tempo identificar as impossibilidades, os entraves e as contradições, com vistas à criação de oportunidades criativo reflexivas de ordem complementar e dialógica, que pudessem evidenciar e fazer emergir um outros status de saber/poder/fazer.

As reflexões e dialogos oportunizados durante o seminário proporcionaram aos cursistas a percepção sobre o fato de que os estudos do imaginário apresentam-se como tema central quando o objetivo é a formulação de uma compreensão da realidade Amazônica, sob um prisma social e culturalmente situados. Isto se deve ao fato de que as condições de produção de conhecimento não eliminaram por completo a dimensão onírica e poética que perpassa a condição humana. Por outro lado, apesar da dificuldade que a racionalidade tecno-instrumental tem em reconhecer o imaginário enquanto *locus* de produção de conhecimento credível sobre o homem, a vida, e a realidade circundante, observa-se um retorno ao imaginário enquanto caminho elucidativo e prospectivo fruto das pulsões e questionamentos sobre os modos de ser, viver, fazer e conviver, que não tem apresentado respostas satisfatórias às demandas dos homens e mulheres, especialmente aqueles que vivem na Amazônia.

É partindo desta constatação que os textos aqui reunidos procuram estabelecer os elos possíveis entre imagens e imaginários

e ao mesmo, tempo identificar as impossibilidades, os entraves e as contradições, com vistas à criação de oportunidades criativo reflexivas de ordem complementar e dialógica, que possam evidenciar e fazer emergir outro status de saber que privilegie e tome como ponto de partida o retorno às coisas primeiras de que fala Merleau-Ponty (1999), num contexto que defende o senso comum em suas possibilidades de fertilidade e pluralidade, como bem destacou Maffesoli (1998), ancorado na capacidade criadora que advém do(s) imaginário(s), como bem destacou Castoriadis (1986), ou ainda no lastro antropológico onde todo pensamento humano é prenhe de representações simbólicas como enfatizou Durand (1998).

Em síntese, os textos que compõem esta coletânea, fruto do labor e da elaboração de múltiplos sentidos, oferecem ao leitor imagens do real a partir das margens e dos lugares descredibilizados pela organização cultural hegemônica. Por este motivo tomam como pano de fundo imagens e imaginários, produto de elucubrações sinestésicas que, por sua natureza multimodal, ao mesmo tempo em que apresentam-se como estrutura volátil, caótica e escorregadia, guardam em seus nódulos a seiva que alimenta, fortalece e forma a teia complexa do saber, do viver e do sentir.

Referências

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Tradução por Guy Reynaud. 2.ed., Rio, Paz e Terra, 1986.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

Sumário

Imagens e imaginários na Amazônia

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira

- 9 -

Toadas de Boi-Bumbá: reflexões sobre o imaginário
das águas amazônicas

Adriano Pinto Marinho e Alexandre de Oliveira

- 15 -

Para uma fenomenologia da alma humana:
o invisível tornando-se visível

Adson Manoel Bulhões da Silva

- 31 -

O imaginário e o banquete aos cães na festa de São Lázaro

Alessandra Prestes de Andrade e Alexandre de Oliveira

- 45 -

Canto negro: luta, resistência e imaginário nas comunidades
quilombolas de Oriximiná, Pará

Ana Caroline Albuquerque Soares e Alexandre de Oliveira

- 63 -

Imaginário e as simbologias da língua do Boi-bumbá em
Parintins, Amazonas

Jessica Dayse Matos Gomes

- 77 -

Imaginário e realidade: Porantim a lei do encanto e desencanto dos
Sateré-Mawé

Josias Ferreira de Souza e Renan Albuquerque

- 91 -

Folguedo natalino: protagonismo, empoderamento e
imaginário das mulheres.

Jucimara Carvalho da Silva e Alexandre de Oliveira

- 103 -

A terra como promessa: articulação social e imaginário

Lucinelí de Souza Menezes e Alexandre de Oliveira

- 119 -

- 13 -

As mãos pensam:
artesanato e imaginário na Serra de Parintins

Naia Maria Guerreiro Dias e Iraildes Caldas Torres

- 135 -

Devaneio das redes

Odin Babosa de Oliveira e Alexandre de Oliveira

- 147 -

Representações em tela sobre imaginação e imaginário amazônico:
estudo de caso nas perspectivas de Bachelard e Durand

Pedro Vanuzo Tavares da Costa, Rosemara Staub de Barros e Alexandre de Oliveira

- 159 -

O princípio feminino nos mitos e lendas
e as representações artísticas nos bumbás de Parintins

Raimundo Dejard Vieira e Alexandre de Oliveira

- 175 -

Imaginário ambiental e globalização:
uma leitura ecocrítica na poesia de Thiago de Mello.

Wesley Dias Cerdeira e Alexandre de Oliveira

- 191 -

Sobre os Autores

- 207 -

Conceito da Capa

João Bosco Leite

- 212 -

Sugestões de leitura

- 213 -

Toadas de Boi-Bumbá: reflexões sobre o imaginário das águas amazônicas

*Adriano Pinto Marinho
Alexandre de Oliveira*

Introdução

O Festival Folclórico de Parintins desperta, naturalmente, um interesse peculiar notoriamente por se tratar de algumas das mais interessantes festas da cultura popular amazônica. Trata-se de um duelo entre duas associações folclóricas denominadas, Boi-bumbá Garantido, que tem como representatividade as cores vermelha e branca, e Boi-bumbá Caprichoso, das cores azul e branca.

Existem inúmeras pesquisas sobre o Festival Folclórico de Parintins no âmbito do PPGSCA que trouxeram contribuições importantes para nosso trabalho. Pesquisas relacionadas à representação indígena, às identidades amazônicas, ao imaginário amazônico, visto que o festival de modo geral proporciona variedades de temas da cultura popular Amazônica.

Nosso trabalho teve como objetivo analisar as toadas do Boi-bumbá Caprichoso que tematizam as águas amazônicas. Nesse contexto, conceituamos toadas na concepção de Farias (2005). Para o autor as toadas são “composições musicais feitas para a apresentação dos Bois-Bumbás. Elas versam sobre o tema ou a homenagem escolhida pela Agremiação Folclórica para o Festival, são de certa forma um meio de comunicação entre dois ou mais sujeitos” (FARIAS, 2002, p. 63).

Diante deste contexto, desenvolvemos um trabalho direcionado para imaginário das águas amazônicas nas toadas. Nesse sentido, trabalhamos na perspectiva de Bachelard (1998, 2009) e Loureiro (2001), partindo do princípio da forma como as toadas descrevem a água, visto que essas composições no contexto literário parintinense possuem a capacidade de sintetizar representações simbólicas dos mais variados devaneios.

No intuito de elucidarmos as inúmeras questões que envolvem o imaginário amazônico, analisamos a ambivalência das águas. Per-

cebemos que em algumas situações podem simbolizar a limpidez e a calma, em outras, a violência e a impureza. Pode estar em movimento constante e em repouso profundo, pode simbolizar o masculino e o feminino, o pecado e a regenerescência, a luz e as trevas, a alegria e a tristeza, a vida e a morte.

Sendo assim, para efetivarmos nosso objetivo, resolvemos selecionar duas toadas, as quais acreditamos fornecer elementos significativos concernentes às relações que envolvem o imaginário das águas amazônicas. Elegemos, especificadamente, “Pescador da vida”, composta por Hugo Levy, Silvio Camaleão e Neil Armstrong no ano 2003 e “Canto da Yara”, composta por Ronaldo Barbosa no ano de 1998.

As toadas foram escolhidas pela variedade de temas e personagens relacionados ao imaginário amazônico. Optamos pelas respectivas toadas em virtude da capacidade que elas possuem no que diz respeito ao elemento água, bem como a algumas personagens que nos remete as mais profundas reflexões, acerca do imaginário das águas amazônicas.

As reflexões analisadas no trabalho variam a partir da dualidade, da ambivalência das águas. No imaginário das águas existem vários tipos de águas que possibilitam várias imagens, são elas: águas claras/ águas dormentes, que também são águas amorosas, capazes de despertar imagens de amores, de amantes, que trazem luz, intimidade, sensualismo, naturalidade, morte.

Foi partindo desses pressupostos que decidimos estudar as imagens poéticas presentes nas toadas, visto que trazem a cena imagens dos mais variados devaneios presentes no dia-a-dia da população amazonense. Podemos assim dizer que as toadas são representações de determinados aspectos de uma sociedade. Representações entendidas aqui como apresentar novamente, ou seja, recriar o que já existe mostrar algo rotineiro sob uma nova forma, uma nova perspectiva.

As toadas de Boi-bumbá como expressão simbólica

As toadas se espalham mais ou menos por todo o Brasil, não tem um caráter definido, uma vez que abrange varias regiões do país, cada uma com suas peculiaridades. Alvarenga pondera que “de qualquer modo parece que a toada não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações” (ALVARENGA, 1960, p. 276). A autora nos faz entender que a toada varia de acordo com a região em que está

inserida e que não há uma fixação conjunta quanto a sua definição, uma vez que as toadas têm características bastante variadas.

Cascudo (2000) discute a toada como é cantiga, canção, cantinela, a melodia no verso para cantar-se, canção breve de estrofe e refrão, em quadras. Seu amor não é exclusivo, mas preferencial. Alvarenga e Cascudo têm conceito semelhantes para as toadas, ambos falam de cantigas, estrofe e refrão, com características próprias, não exclusivas, mas preferencial.

Farias discorre que as toadas são “composições musicais feitas para a apresentação dos Bois-Bumbás. Elas versam sobre o tema ou a homenagem escolhida pela Agremiação folclórica para o Festival” (FARIAS, 2005, p. 63). As toadas são resultado de um longo processo de composições, são de certa forma um meio de comunicação entre o ser humano e a natureza.

Nogueira pondera que há “temas abrangentes da realidade e do imaginário amazônico que foram introduzidos no ‘brincar’ boi” (NOGUEIRA, 2014, p. 138). Os temas são propagados através das toadas que comunicam conhecimentos, valores e crenças da cultura popular e do imaginário amazônico. Elas fazem parte da formação musical cultural cotidiana e são ouvidas e cantadas pela população parintinense.

Nesse sentido, analisamos que as toadas possuem uma dimensão simbólica que se expressa no conjunto de elementos construtivos da brincadeira e são de fundamental importância para o Festival de Parintins. São elas que mostram através dos discursos o que de fato acontece na arena, é um meio de comunicação da cultura popular que expressa à particularidade amazônica em seus vários aspectos.

Diante desse contexto, analisamos que essas composições encontram seu lugar entre os objetos culturais, por estarem inseridas em uma sociedade de classes, determinadas por formulações ideológicas específicas, por serem, também, práticas orais e suficientemente elaboradas. Podemos assim afirmar que são representações de determinados aspectos de uma sociedade.

Deste modo, podemos perceber que as toadas constitui uma celebração coletiva que reúne diversos aspectos, tais como: estética, religião, mitologia etc. Possui um manancial de símbolos, uma multiplicidade de imagens e representações típicas da cultura popular que podem levar a investigações do imaginário parintinense, abrindo diferente perspectivas de análises, dentre elas o imaginário das águas, visto que essas composições cantam os rios amazônicos de forma intensa.

Frutos do devaneio de poetas e cantadores populares, as toadas com suas imagens contribuem para a dinâmica entre individual e coletivo, capaz de promover a interação entre a natureza e a cultura, razão e sensibilidade. Elas traduzem o imaginário da população amazonense e possibilita ao homem compreender-se a si mesmo e ao seu mundo.

Bachelard (1998) toma a imaginação como a faculdade de *de-formar as imagens* fornecidas pela percepção, ela é, sobretudo, a faculdade de *nos libertar das imagens primeiras*, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagem, união inesperada de imagem, não há imaginação, não há ação imaginante.

Diante desse contexto, podemos analisar que essas composições são entendidas aqui como (re)criar o invisível, com vistas a mostrar algo sob uma nova forma, uma nova perspectiva. Assim, a análise atenta das manifestações da cultura popular através das toadas tem muito a dizer sobre o imaginário no contexto literário parintinense.

Bachelard discute que “uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo” (BACHERLARD, 2001, p. 257). Nesta passagem o filósofo demonstra a importância de olhar a velha palavra em outra percepção, por meio de novas articulações que ocorrem no âmbito do imaginário, como potência geradora e recriadora das imagens primeiras oriundas da percepção humana.

Podemos perceber que imaginar requer originalidade e possibilidade de abertura rumo ao indeterminado. Desta forma, as representações das imagens que emanam das toadas (entendidas aqui como texto literário) fazem brotar símbolos desvinculados dos seus sentidos habituais que, dotados de ambivalência, geram múltiplas imagens.

Desta maneira, analisamos que o ponto de conexão entre a toada enquanto produção simbólica e o imaginário estão na necessidade de transfigurar a realidade, visto que o homem é um ser incompleto, por isso necessita intervir no mundo para transformá-lo através da simbolização.

Portanto, a análise atenta das manifestações da cultura popular através das toadas tem muito a dizer sobre o imaginário, o que leva essas composições poéticas a variadas discussões sobre as manifestações simbólicas no que diz respeito ao imaginário das águas amazônicas.

Imaginário das águas

Na imaginação poética de Bachelard (1998) a água inicia o seu projeto materialista. Para isso, o poeta do devaneio faz a diferenciação entre imaginação material e imaginação formal. A imaginação formal é fundamentada no olhar e, nesse sentido, é uma imaginação ociosa que resulta da contemplação passiva do mundo. A imaginação material, ao contrário, recupera o mundo como concretude, pois resulta do enfrentamento do homem com a resistência material das coisas que o cercam.

Bachelard comenta que “essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o jdeyr das superfícies. Elas têm um peso, são um coração” (BACHELARD, 1998, p. 2). O filósofo exalta ao longo de sua obra a imaginação material, uma imaginação que nasce de um convite à profundidade, à penetração, de um convite à ação transformadora do mundo.

Ter o imaginário das águas como referência de análise, na perspectiva de Bachelard, é formar-se um mundo no devaneio. O autor traz um olhar diferente das águas, visto que não a trata mais somente como um líquido importante para a sobrevivência humana, mas com significância e significado capazes de despertar vozes, cores, cheiros e sabores, uma nova maneira de pensar e viver as águas, intimamente, entre devaneios e sonhos refletidos através de suas imagens.

Para o estudioso o elemento cósmico água situa-se na zona intermediária entre o peso compacto da terra e a leveza dos outros elementos: ar e fogo. Bachelard discorre que “a água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra” (BACHELARD, 1998, p. 7). Por ser esse elemento transitório, a água é marcada pela ambivalência, pela dualidade, capaz de despertar os mais variados devaneios no ser humano, que a procura como entendimento de suas percepções, de suas imaginações.

Na visão de Bachelard (1998), no imaginário das águas existem vários tipos de águas (claras, dormentes, amorosas) que possibilitam várias imagens (de amores, amantes, sensualidade). Águas e imagens materializadas são capazes de revelar identidades, uma vez que, são águas diurnas, águas oníricas, em que fazem reflexões sobre a imagem refletida na água e no espelho. A imagem poética das águas cristalinas em sua limpidez, segundo o autor é um céu invertido, onde contemplamos o universo, um instante de sonho, uma alma inteira.

Existem as águas profundas, que também são águas dormentes, capazes de trazer solidão, tristeza, encantamento e podendo provocar a morte, num devaneio de Edgar Poe. Então, toda água primitivamente clara é, para Edgar Poe, uma água que deve escurecer uma água que vai absorver o negro sofrimento. “Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer” (BACHELARD, 1998, p. 49).

O poeta do devaneio também discute as águas compostas que se misturam com outros elementos (terra, fogo e ar), porém, essa composição nunca acontece com a mescla dos três elementos, mas sempre com dois para que haja uma melhor interpretação das imagens construídas. Bachelard discorre que “uma característica avulta de imediato: essas combinações imaginárias reúnem apenas dois elementos, nunca três” (BACHELARD, 1998, p. 99). A combinação desses elementos desperta imagens variadas com cheiros, cores e sabores dos mais variados devaneios.

Existem as águas maternas e águas femininas, que são comparadas ao amor de uma mãe que sustenta e amamenta a todos que a buscam para a sobrevivência. Bachelard discorre que “poderíamos dizer que, para a imaginação material, a água, como o leite, é um alimento completo” (BACHELARD, 1998, p. 122). Desta forma, podemos perceber que essas águas são capazes de despertar a projeção de uma mãe, imensamente grande, eterna, projetada no infinito.

Por fim, o poeta menciona as águas violentas, as águas do mar, com suas ondas na fúria e numa raiva animal, pisoteiam corpos dos nadadores que insistem nadar contra o mar, como uma raiva humana. As águas do mar normalmente simbolizam profundidade, violência, negrume e expressa uma força incontrolável.

Diante desses pressupostos, podemos analisar que a água é um dos elementos primordiais para a existência humana, e que este elemento, no decorrer da história, tem se tornado um dos meios pelos quais se possibilitam desvendar os mistérios desse imenso universo imaginário amazônico, com seus furos, lagos e igarapés.

[...] a água como todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos. Embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora (CHEVALIER & GREERBRANT, 1995, p. 16).

Na visão dos autores, o imaginário das águas é marcado pela ambivalência e dualidade. Em algumas situações pode simbolizar a limpidez e a calma, em outras, a violência e a impureza. Pode estar em movimento constante e em repouso profundo. Essa dualidade possibilita uma série de imagens/metáforas, de significações e (re)significações culturais vivenciadas pelas populações amazônicas, uma vez que possui a capacidade de sintetizar representações simbólicas dos mais variados devaneios, que se alteram e se desintegram continuamente.

Diante dessa perspectiva, reunimos observações gerais partindo do ponto de vista da imaginação material. Esta imaginação bachelardiana fundamentalmente criadora é uma imaginação dinâmica que resulta do embate de forças, de um corpo a corpo com o mundo em toda sua profundidade.

Nesse sentido, veremos que as toadas de Boi-Bumbá com seus signos e símbolos nos possibilitam refletir imagens diversas, que não podem ser corretamente analisadas pelos temas habituais da imaginação formal. Mostraremos que as imagens presentes nas toadas têm mais de matéria que de forma. Para essa demonstração, iremos trabalhar mais de perto as imagens literárias que mostram os vários tipos de águas na visão de Bachelard, no que diz respeito às águas amazônicas.

Toadas de Boi-Bumbá: reflexões sobre o imaginário das águas

Nas toadas de Boi-Bumbá, a água pode assumir diferentes aspectos, tais como: rio/vida, morte, o sustento, a mãe, o sereno e as profundidades. Materializado dessa forma, esse elemento, impulsionado pelos mais variados devaneios amazônicos, proporcionam uma série de imagens e adquire novos valores.

Desta maneira, gera sentimentos e emoções diferenciados, uma vez que, a água deixa de ser um simples líquido e se torna um componente importante para a vida da população amazônica.

Diante desse contexto, analisamos a toada *Pescador da vida*, dos compositores Hugo Levy, Silvio Camaleão e Neil Armstrong, da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, composta no ano 2003.

Rio Amazonas
Presente da natureza
Em suas águas a certeza
Do sustento e do pão

Pescador ribeirinho agradece
Água que dos Andes desce
Corrente da vida, minha paixão

Tarrafa, anzol
De linha comprida
Pescador pescando a vida
Curumim é preciso criar
Curimatá, farinha e o tambaqui
Piracema de sardinha
O sabor do mapará
Aruaná, bodó e pimenta murupi

No rio, no lago não dá tenuia
Na canoa, de bubuia
A vida é um eterno pescar
Sou parintinense, caboclo forte
Sou azul, sou Caprichoso
No calor do vento norte.

(LEVY, CAMALEÃO e ARMSTRONG, 2003).

Na toada, podemos perceber a água/rio. Pode-se assim dizer que é o curso da vida que vem do nosso inconsciente mais profundo. No trecho em que diz: “Rio Amazonas, presente da natureza, em suas águas a certeza, do sustento e do pão” (LEVY, CAMALEÃO e ARMSTRONG, 2003) é possível pensar na imagem da mãe, útero que, além de gerar vida, traz o sustento para as populações amazônicas, que extraem do rio seus alimentos.

Bachelard (1998) comenta que o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna.

As águas maternas, águas femininas, são comparadas com o amor de uma mãe, uma mãe imensamente grande, eterna e projetada no infinito, um amor que não se acaba. Na letra da toada analisada, podemos perceber a água que dissimula e resguarda segredos, que limpa, cura, lava, escorre, rompe, símbolo de purificação universal. Nos

versos “tarrafa, anzol de linha comprida, pescador pescando a vida, curumim é preciso criar, curimatã, farinha e o tambaqui, piracema de sardinha e o sabor do mapará, aruanã, bodo e pimenta murupi” (LEVY, CAMALEÃO e ARMSTRONG, 2003), podemos analisar que no imaginário da população parintinense este elemento é uma espécie de mãe, uma vez que nele habita a força do feminino, a fertilidade, haja vista que o rio é o que sustenta, é o que amamenta, é o que possibilita extrair recursos para a sobrevivência necessária para seus filhos.

Esse tipo de associação pode parecer subjetiva, se analisado aos olhos racionais, mas, na concepção de Bachelard (1998), observamos a representatividade dessa substância e, com um olhar mais apurado, podemos conhecer a fundo a imaginação e, assim, analisar as imagens presente nas toadas.

Mas, se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, *um tipo de intimidade*, intimidade bem diferente das que as “profundezas” do fogo ou da pedra sugerem. Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo *de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser (BACHELARD, 1998, p. 6).

Imagens capazes de despertar a alegria, a felicidade, o destino, a vida, visto que é possível pensar na pureza desse elemento que, nesse contexto, vai além da imaginação humana.

Nos versos “pescador, ribeirão agradece, águas que dos andes desce, presente da vida, minha paixão” (LEVY, CAMALEÃO e ARMSTRONG, 2003), a água atinge a intimidade com o outro (pescador), e adquire leveza, semelhantemente ao orvalho, símbolo da pureza e fecundidade, características bastante valorizadas na estética de Bachelard. Desta maneira, em vez de criar imagens pavorosas, o elemento água, ganha doçura, lirismo, capaz de harmonizar a relação entre homem e natureza.

Nesta toada, podemos perceber as águas claras/dormentes, que também são águas amorosas, capazes de despertar imagens de uma grande mãe, de amores, de amantes, que trazem luz, intimidade, sensualismo, naturalidade. Materializado dessa forma, são capazes de revelar identidades, são águas diurnas, que trazem reflexões sobre a identidade das populações que vivem a margem do rio Amazonas, que vivem em harmonia com a natureza.

Embora a letras da toada nos remeta as águas/claras, dormentes, comparadas a uma mãe boa, não podemos deixar de refletir naquilo que essas mesmas águas também são. Águas como fonte de morte, da mãe antropofágica que devora seus filhos impietosamente, da mãe que cessa a fartura, que esconde o alimento em sua descida, que provoca fome, dor, morte, águas de caráter noturno.

A inspiração dos compositores nas toadas versa sobre a água como elemento de destruição do homem. O que só demonstra que os rios amazônicos são portadores de águas míticas, relacionada à profundidade, à violência, capaz de mostrar uma força incontrolável que provoca temor nas vivências dessas mesmas populações.

Exemplo disso é a toada “Canto da Yara” do compositor Ronaldo Barbosa, da Associação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso, composto no ano de 1998. Que versam sobre os perigos nas águas, como podemos analisar a seguir.

Canta e encanta
Sereia dos lagos
Yara dos rios
Tua beleza é a própria melodia
Brotada das águas
E invade a floresta em sinfonia
Encanto que surge ao luar
Que envolve o pescador
Que seduz navegador
E inspira o trovador
Voz sonora
Infinita brasa ou calor
Tudo em volta é fogo
Insensação, fumo e fervor
Canta minha sereia...

E quando você pára
Para ouvir
E quando você pensa em voltar
Não há mais tempo
Tudo fica tão distante de você
O canto da sereia seduziu você
Um canto caprichoso seduziu você
(BARBOSA, 1998).

A tradição oral legou uma constelação de seres, animais fantásticos, plantas míticas, reinos submersos que habitam as águas amazônicas. Diante desse contexto, analisamos o imaginário da Iara descrito na toada.

Às vezes confundida com a Mãe-d'água. A Iara, Yara, Uiara ou Ipupiara é um dos seres mitológicos mais populares da Amazônia. Seu poder de sedução é tão forte sobre os homens quanto o do boto sobre as mulheres. Na toada, a Iara é descrita como uma mulher muito bonita e de canto maravilhoso que aparece banhando-se nas águas dos rios, ou sobre as pedras nas enseadas.

Os verbos “brotar” e “emergir” da toada, transmitem uma série de imagens dos mais variados devaneios. A sensação é a de que é das águas que as coisas aparecem. O rio está vestido com a pele das águas, nele a água é água por excelência, nos fala Bachelard (2009). Mais adiante o poeta-sonhador complementa: “as águas doces são abrigo de mitologias, imagens e devaneios” (BARBOSA, 1998).

Outro fator importante de se analisar no que diz respeito às imagens que as toadas transmitem estão nos versos “encanto que surge ao luar que envolve o pescador, que seduz navegador e inspira o trovador” (BACHELARD, 2009). Podemos perceber o valor simbólico da água associado à noite e ao luar, por meio do qual é possível se pensar em uma espécie de encantamento, em uma água profunda, capaz de levar à morte.

Bachelard discorre que “basta o vento noturno para que a água que se calara, fale-nos mais uma vez... bastará um raio de lua, muito suave, muito pálido, para que o fantasma caminhe de novo sobre as ondas” (BACHELARD, 1998, p.72). Sabe-se da magia simbólica da confluência da luz do luar com o canto e a beleza feminina e a sereia conquistadora se aproveita deste momento de contemplação estética

para, assim, envolver o pescador, o navegador. Assim, o encontro é inevitável, embora proibido.

Não há como resistir ao canto e a beleza da Iara, que invadem a alma, e muito menos ao impulso ardoroso do gozo que sua presença instaura. A personificação da Iara encanta e atrai, mesmo sendo um amor sem futuro.

Para quem viaja pelos rios da Amazônia, a Iara pode ser um perigo, pois encanta o pescador, o navegador e puxa os barcos para as pedras. Atônito, o pobre homem só se dá conta da tragédia quando já é tarde demais para se desviar, como se pode observar no trecho a seguir:

Voz sonora Infinita brasa ou calor,
tudo em volta é fogo incenso, fumo e fervor
canta minha sereia,
e quando você para para ouvir,
e quando você pensa em voltar não há mais tempo,
tudo fica tão distante de você,
o canto da sereia seduziu você.

(BARBOSA, 1998).

Quem vê a Iara nunca mais a esquece. A sabedoria cabocla diz que o caçador, que no meio da mata ouve um canto irresistível de mulher, deve rezar muito e tentar sair logo do local. Mas poucos seguem a orientação dos mais sábios. “Assim, para certas almas, a água guarda realmente a morte em sua substância. Ela transmite um devaneio onde o horror é lento e tranquilo” (BACHELARD, 1998, p. 93).

Nos versos “voz sonora infinita, brasa ou calor, tudo em volta é fogo, incenso, fumo e fervor, canta minha sereia” (BARBOSA, 1998). Podemos perceber a água composta, visto que há uma combinação dos elementos água e fogo, que provocam imagens de sexualidade, de desejos ardentes, entre a mitológica mulher que está na água e o pescador que vai ao seu encontro. Bachelard (1998) discorre que não é raro que a água e o fogo se associem nessas lendas. Ainda que as imagens sejam gastas, mostram com bastante facilidade traços sexuais.

É o que de fato podemos perceber no trecho da toada em que, ao ouvir a Iara, não há homem que não a busque nas matas até a beira do rio, onde a mitológica mulher pode ser vislumbrada. Ao vê-la, os homens enlouquecem de desejo e são capazes de segui-la para profundezas e conseqüentemente a morte. Como se pode analisar nos

últimos versos, os quais dizem: “e quando você para, para, para, para ouvir, e quando você pensa em voltar não há mais tempo, tudo fica tão distante de você, o canto da sereia seduziu você” (BARBOSA, 1998). Deste modo, percebemos imagens e expressões do imaginário das águas amazônicas, no sentido de profundidade, de morte.

Loureiro discute que “a pátria líquida revela-se como um constante fluxo de metáforas e imagens-reflexos; por detrás do olhar do rio há um mundo de signos e mistérios” (LOUREIRO, 2001, p. 202). Há um imenso espelho de significados, que a imaginação material, estruturado pelo elemento água nos traz, no que diz respeito à ambivalência das águas mostrado nas imagens presentes nas toadas analisadas.

As imagens presentes nas toadas analisadas são marcadas de ambivalência e dualidades que nos remetem aos mais variados devaneios. Neste sentido, analisamos as águas diurnas/águas claras, que trazem vida, como a mãe que dá luz e amamenta os filhos, mas que também são águas noturnas/profundas, que trazem morte e retira os alimentos colocando os filhos à deriva.

Diante desse contexto, é possível perceber nas toadas analisadas que elas (re)criam o visível através do preenchimento do vazio e, assim, realiza a partir do imaginário o invisível, uma vez que mostra várias significações vivenciadas pelas populações amazônicas que são capazes de ir além da racionalidade humana.

Deste modo, no imaginário das populações amazônicas que vivem a margem dos rios e seus afluentes, a água/rio é a fonte da vida, pois através desse elemento é que se podem extrair os alimentos de cada dia, mas, ao mesmo tempo, causam destruições em paisagens, alagam casas, levam pessoas para as profundezas. Assim, podemos analisar o rio/sangue, visto que é capaz de trazer vida, no entanto, pode funcionar como um destruidor de sonhos.

Bachelard discorre que “a água é a senhora da linguagem fluída, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (BACHELARD, 1998, p. 193). A água possibilita uma profusão de imagens a ritmos diferentes, visto que a água é um elemento natural, tudo que se forma a partir de sua substância é imanente a ela. Por essa razão, a água pode apresentar-se à imaginação como o ser total, como o elemento da unidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que a água simboliza o masculino e o feminino, o pecado e a regenerescência, a luz e as trevas, a

alegria e a tristeza, a vida e a morte. Assim o termo água possui múltiplas significações, sua simbologia varia de acordo com os ambientes e as culturas.

Nas toadas analisadas, percebemos de acordo com a visão de Bachelard que a água, se olhada profundamente, proporciona singularidades na imaginação, visto que pode sugerir naturalidade, alegria, dor, destino, uma série de sentimentos e imaginações que fertilizam a visão racional humana, uma vez que o imaginário é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade, é a faculdade de sobre-humanidade.

Deste modo, as leituras simbólicas das toadas revelam temas de suma relevância relacionados ao elemento água, temas como a ambivalência das águas aqui analisados, que são capazes de dar origem a imagens e devaneios poéticos. É justamente esse aspecto que possibilita a conexão entre as toadas e a Estética de Bachelard sobre as águas, uma vez que a presença desse elemento impulsiona a imaginação criadora, formando imagens de mãe, filhos, alimentos, amantes, amores, vida e morte.

Considerações Finais

O Festival de Parintins e suas toadas são de fato uma cultura popular rica e diversa, que trata de vários aspectos do contexto parintinense e regional, como é o caso do imaginário das águas trabalhado nesta pesquisa, por meio do qual possibilitou fazer reflexões singulares do universo amazônico.

No intuito de considerar a proposta deste artigo, que era de refletir sobre as toadas de Boi-Bumbá a partir do elemento cósmico (água) e das imagens presentes nas toadas, recorreremos a Gaston Bachelard e seus estudos sobre a Água e os sonhos, além dos devaneios, assim percebemos que os elementos analisados funcionam como um dos hormônios da imaginação e têm sua importância como fonte geradora de imagens literárias.

Na análise realizada, compreendemos que a água se apresenta nas toadas com ambivalências, ou seja, águas claras, compostas, águas profundas, águas violentas, em forma de imagens e sentimentos variados que nos fazem refletir sobre intimidade, maternidade, amor, pureza, vida. Há também águas violentas capazes de trazer, tristeza, profundidade, encantamentos e mortes.

Todos esses fatores possuem um universo simbólico próprio que gira em torno do Boi-Bumbá. Universo composto por imagens poéticas através dos elementos cósmicos, que são capazes de transcendem, encantando, assim, a alma de quem lê, ouve e sente o imaginário nas letras das toadas.

Percebemos que as imagens descritas nas toadas trazem um olhar de transcendência diante da beleza das águas amazônicas e que mostram às imagens que se escondem, nas profundezas da imaginação, permitindo que o leitor se envolva e se misture com a história em uma sensação de encantamento. O elemento água aqui analisado traz reflexões carregadas de afetos, emoções, imagens e lembranças da vida cotidiana que na prática do dia-a-dia promovem a construção da identidade do povo amazonense e sua ligação com o lugar.

Podemos assim refletir que o ato de ler as toadas, neste sentido, se expande e ganha uma dimensão complexa, visto que não se reduz a simples decodificação de signos escritos, mas se transforma numa experiência que vai além da imaginação humana.

Portanto, esperamos que nosso trabalho de alguma forma contribua para uma reflexão sobre as águas amazônicas e a necessidade de se trabalhar a literatura de origem popular. Neste sentido, esperamos valorizar os poetas, visto que são capazes de proporcionar reflexões no que diz respeito ao imaginário das águas amazônicas que são fonte de vida, água que resguarda, e que lava a alma das populações amazonenses.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 1. ed. 2. imp. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1960.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2º. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9ª.ed. Ediouro Publicações S. A. São Paulo, 2000.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica:** uma poética do imaginário. Belém. CEJUP, 2001.

FARIAS, Júlio Cesar. **De Parintins para o mundo ouvir:** Na cadência das toadas dos Bois-Bumbás Caprichoso e Garantido-Rio de Janeiro: Litteris, 2005.

NOGUEIRA, Wilson. **Boi-bumbá – Imaginário e espetáculo na Amazônia.** Manaus: Editora Valer, 2014.

Discografia

LEVY, Hugo; CAMALEÃO, Silvio; ARMSTRONG, Neil. Pescador da vida. **90 anos de raízes e tradições na Amazônia.** Associação folclórica Boi-Bumbá Caprichoso. 2003.

BARBOSA, Ronaldo. Canto da Yara. **85 anos de cultura.** Associação folclórica Boi-Bumbá Caprichoso. 1998.

Para uma fenomenologia da alma humana: o invisível tornando-se visível

Adson Manoel Bulhões da Silva

Introdução

O presente estudo tem por objetivo fazer uma análise filosófica e antropológica social do feminino em particular, a partir das investigações realizadas por Edith Stein frente à realidade das mulheres. Ao longo da pesquisa, busca-se, também, examinar a relação do ser humano com a dimensão religiosa e social. Em um olhar desprovido de preconceitos, verifica-se que existe uma profunda conexão entre a experiência religiosa e o teor feminino elucidados na obra de Stein (1999), *A Mulher: sua Missão segundo a Natureza e a Graça*, que possui o intuito de mostrar que a mulher e o homem são seres naturalmente diferentes no corpo, na alma e também em sua força e sensibilidade.

Este estudo assume também o objetivo de desvelar os sentidos e significados, sua importância e influência, buscando compreendê-la no âmbito da filosofia e da antropologia. O estudo atende a uma perspectiva teórica de cunho investigativo tendo por base a dialógica, sugerida por Edith Stein, que nos permitiu tecer uma rede de conversa com outros saberes no contexto atual.

Nessa perspectiva, as concepções contidas no livro *A Mulher sua Missão Segundo a Natureza e a Graça*, Edith Stein (1999), bem como a apreciação dos seguintes textos: *A Fenomenologia do Ser Humano: Traços de uma Filosofia no Feminino*, Bello (2000); *Edith Stein e a Formação da Pessoa Humana*, Garcia (1996). Norteiam e enriquecem o pensamento da feminilidade, partindo do entendimento da alma feminina.

As descobertas da fragilidade da “verdade” científica por Prigogine (1997) proporcionaram revelações fascinantes como: a existência de vários níveis de realidade, colocando em dúvida o dogma contemporâneo da essência de apenas um nível de realidade. Então, é percebida a necessidade de romper a lógica unidimensional que não permite outras possibilidades, questionando que as percepções não reconhecidas apenas não tinham sido catalogadas pelo pensamento cien-

tífico, base para a construção da ciência e de suas compartimentadas disciplinas.

É salutar o desabrochar do pensamento de Stein para a análise científica no horizonte perspectivo enfatizado por Maffesoli (1996) em sua obra *Elogio da Razão Sensível*, ao propor que é preciso demarcar o caminho da pós-modernidade, da mesma maneira como fizera Descartes ao delimitar o da modernidade. O pensamento desse último e de vários outros teóricos, defensores da razão abstrata, em que a representação da ideia se separa da vida, já não consegue prevalecer na contemporaneidade.

O momento histórico em que a aparência, o senso comum ou a experiência vivida, por meio da razão interna, retomam uma importância que a modernidade havia lhes negado, a saber: é necessário iluminar os pensamentos que permaneceram na sombra da razão hegemônica. Assim, contrária a leis e determinações, que privilegia o cotidiano, o ordinário e o senso comum. A razão sensível é avessa à redução dos problemas em “isto ou aquilo”; a lógica agora é “isto e aquilo” (MAFFESOLI, 1996, p.54).

No viés da interdisciplinaridade ponderada por Carvalho (2001), tem seus pilares essenciais fundados na complexidade, na presença da diversidade que exige um olhar integrado entre as ciências ao oposto do ponto vista restritivo e reducionista da simplicidade. Assim como o pensamento de Stein, Morin (2005) reflete sobre os perigos da simplificação do ser humano por meio dos bens materiais por ele produzidos.

Para o pensador, o ser humano tem como sua natureza a complexidade, ressonando que este é composto de razão, criatividade, trabalho, arte, crença e sentimentos. Sendo estas características a identidade humana. Nesse sentido, Stein (1999) analisa em seus escritos a complexidade do ser humano a fim de compreendê-la como um todo. Sendo assim, inicia a investigação fenomenológica partindo do individual para daí mergulhar na diversidade de modos pelos quais a pessoa pode se relacionar.

Assim, o que apresenta-se ao meio acadêmico, é fruto de um pensamento reflexivo, maturado muito mais em incertezas do que certezas; frente ao entusiasmo com a perspectiva de se torna possível o reconhecimento da potencialidade feminina capaz de fazer brotar de suas entranhas uma nova face do meio social agora visto com “olhos de mulher”.

O estudo busca realizar uma reflexão acerca da alma feminina em harmonia ao pensamento de Stein. Para tanto, procura-se esclarecer como a filosofia steiniana caracteriza a alma feminina. Em Edith, todo ser humano necessita descobrir-se tal como é, e com isso ir em busca da sua própria plenificação. Deste modo, o valor característico da mulher procede de seu caráter constitutivo de seu ser feminino.

A mulher é constituída de uma realidade humana própria, não apresentando apenas diferenças externas e biológicas em relação ao homem; ela é detentora de um princípio inerente que a constitui como tal, um modo interior que compreende seu ser permanente. Configura-se assim, a mulher pelo propósito de sua alma, pois, a composição da alma da mulher difere da alma do homem. A partir disto, este estudo se detém a analisar como a filosofia de Edith identifica a alma feminina e sua dimensionalidade.

A alma feminina

Stein discute um problema a ser enfrentado: por causa de sua alma o ser feminino é dessemelhante por que sua alma é diferente. “**A alma feminina** só poderá amadurecer para o ser que lhe é adequado se as suas forças receberem a devida formação” (STEIN, 1999, p. 116). Dessa forma, a alma espiritual é o princípio vital do corpo material, não podendo ser confundida ou identificada com corpo e espírito. A alma humana não é algo pronto e estático.

Assim, a alma feminina está mais presente em todas as partes do corpo, de modo que se sente mais atingida em seu íntimo por tudo que lhe acontece, enquanto que para o homem o corpo assume mais o caráter de instrumento que está ao seu controle, o que provoca certo afastamento. Tal fato incontestável é o recurso dado pela natureza feminina para executar sua missão como mulher. Porém, uma vez mal compreendido gera uma cultura do sexo frágil e da minimização da potencialidade da mulher. Neste caso faz-se necessário, levar com tenacidade as peculiaridades que circundam o ser feminino e que tendem para capacitá-la vivenciando assim o cerne de sua existência.

Diante desse pressuposto, Garcia versa sobre o que foi ressaltado da seguinte forma:

O ser humano é um ser que possui um corpo, uma alma e um espírito. Enquanto o homem é, por sua própria essência, espírito, ultrapassa a si mesmo, com sua vida espiritual e entra no

mundo que se abre diante dele, sem que perca nada de si. Nele se revela sua essência, como em todo produto real, ao expressar-se de modo espiritual, mesmo em seus atos inconscientes, e, sobretudo, ao atuar pessoal e espiritualmente. A alma humana, enquanto espírito, se eleva em sua vida espiritual acima dela mesma (GARCIA,1996, p. 59).

A alma¹ do homem e a alma da mulher são iguais na forma estrutural: ambas são internas. Mas a alma do homem se diferencia da alma da mulher na relação que mantém com o corpo, pois ela é lançada a externar-se, isto é, volta-se para lidar com coisas metafísicas, sobretudo para atuar de forma mais racional sobre o meio em que vive.

Já a alma da mulher vincula-se ao corpo de forma mais afetiva, pois ela traz em sua essência a natureza da vida afetiva para com o outro, o que acarreta na pessoa da mulher a possibilidade de uma maternidade inerente à sua própria alma. E é a própria Edith que nos confirma essa teoria, dizendo-nos:

Parece-me que a alma da mulher está mais presente em todas as partes do corpo de modo que se sente mais atingida em seu íntimo por tudo que lhe acontece, enquanto que para o homem o corpo assume mais caráter de instrumento que está a seu serviço, o que provoca certo distanciamento. Esses fatos devem estar ligados à vocação da mulher para a maternidade (STEIN, 1999, P. 114).

Stein pondera que a maternidade é uma atitude de alma. É um colocar-se completamente a serviço do outro que necessita de cuidado e é ser despertada, e estar atenta à necessidade alheia. Por sua vez, o ser companheira, estar ao lado do homem, não se limita à relação marital, mas é antes um dar de si, de sua feminilidade, de sua capacidade de humanização, de fazer com que as coisas ao seu redor ganhem novas ‘cores’, as ‘cores’ da humanização. Por isso, “a mulher que não é nem esposa nem mãe, precisa comprovar essa maternidade espiritual em suas atitudes e ações” (STEIN, 1999, p.224).

Nas pontuações de Stein (1999), entende-se que a pessoa implica em espiritualidade. O ser humano enquanto pessoa é ser espiritual, cujo espírito tem algo peculiar: uma interioridade, um centro, a partir

¹ A concepção de alma, em Stein, refere-se ao sentido da alma espiritual, compreendida como aquele lugar em que a natureza humana tem o seu ponto dominante. Nas suas palavras: “É ela quem dá ao todo o caráter da personalidade e de autêntica individualidade, quem faz que todos os estratos estejam penetrados por este caráter” (STEIN, 1998, p. 98).

do qual se possui plenamente, está em si mesmo e por ele é capaz de si mesmo. O entrar e sair de si mesmo são dois movimentos essenciais da pessoa.

Na reflexão de Bello (2000), sendo a mulher, o único ser da humanidade capaz de gerar e nutrir no interior de seu corpo outro ser, ela é também, justamente por essa capacidade natural, mais afetiva e cuidadosa com o outro do que o homem. Na melhor das hipóteses, a mãe tem com sua “cria” uma relação diferente daquela cultivada pelo pai. Daí a propensão natural da mulher a estar atenta aos problemas alheios. Assim, a empatia natural da mulher se manifesta por meio da essência genitora de seu Ser, sendo na relação com o outro humano ou com o meio natural.

Sobre o entendimento de meio natural, Merleau-Ponty (2006), pontua que a natureza é um objeto enigmático, denominado pelo pensador como quiasma², um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta. Diante disso, Stein vigora o pensamento de Ponty (2006), já que floresce a ideia que a natureza do Ser não se determina pelo corpo (físico), fato esse explicitado por Stein (1999) quando salienta que a maternidade espiritual não se esgota no fator biológico, mas se comprova pelas atitudes oriundas da empatia. Nessa perspectiva ontológica, os escritos de Stein elucidam que a história da sociedade encontra seu sentido no pensamento que parte da natureza para encontrar um porto seguro na própria essência do Ser feminino.

O feminino e o masculino da alma: uma fenomenologia dual

Embasada na fenomenologia e no estudo aristotélico-tomista, Stein (1999) destaca que, mesmo sendo uma só a natureza humana, há diferenciações que se fazem notar entre homem e mulher, enquanto ser. Em ambos os casos, acontece um fenômeno chamado de individualização, “princípio intrínseco às coisas, pelo qual são individuais” e que se deve procurar na matéria. Por isso, somente no mundo material podem existir indivíduos da mesma espécie. (STEIN, 1999, p.383).

Nos estudos realizados sobre a mulher por Edith Stein, é salientada uma diferença ontológica que se encontra nas profundezas da estrutura da pessoa humana. A essência feminina, a que se refere à

² Merleau-Ponty(2006) na noção de quiasma, compreendida como uma lógica de inerência e entrelaçamento entre os fenômenos e realidades.

*maternidade espiritual*³, que é definida como um projeto aberto para a criação das mulheres, mesmo ela decidindo se deve ou não ter filhos.

A forma feminina e masculina não se manifesta só no ritmo constitutivo dos indivíduos, mas investe toda a estrutura de corpo, alma e espírito. Portanto, a diferença entre homem e mulher deve ser entendida como algo que atravessa toda a estrutura do ser humano como tal pela diferenciação sexual. “Em cada indivíduo, encontramos o elemento masculino e feminino, sendo que apenas um deles predomina. Precisamos então das duas espécies para desenvolver a espécie humana” (STEIN, 1999, p. 187; p. 206). Assim, Edith Stein indica brevemente no que consistem os momentos fundamentais da distinção entre a espécie masculina e a espécie feminina.

Stein (1999) apresenta uma visão geral da fenomenologia e de sua relação com a complexidade do ser humano numa perspectiva de um pensamento filosófico, cujo estudo está centrado na análise transcendental. Considerando assim, que vivência, essência, percepção, reflexão, lógica e sentido das coisas são aspectos interligados na subjetividade do mundo interior da pessoa.

Stein (1999) ressalta em seus escritos que a maioria dos autores cometeram graves equívocos sobre a verdadeira natureza da alma feminina, principalmente aqueles que sustentavam que mulher não tinha capacidades para exercer atividades na política ou meio profissional, classificando-as com habilidades relacionadas somente para atividades como no lar, mãe, esposa, etc.

A dignidade da mulher, pois, repousa em sua diferença⁴ com o homem, e não sobre sua desigualdade. Que a mulher tenha os mesmos direitos e os mesmos deveres enquanto pessoa é correto e deve ser defendido, porém o seu lugar ao lado do homem tem raízes na igualdade que não exclui a diferença. Nesse sentido, Edith Stein tem uma reflexão muito mais profunda e muito mais completa, pois não se limita unicamente ao território sociocultural, mas transcende esse limite concebendo também o aspecto espiritual do Ser.

A filosofia steiniana revoga esse pensamento, ao levantar o questionamento, onde afirma que a mulher poderia assumir qualquer profissão assim como o homem; porém, ela acrescenta que essa busca

³ Por maternidade espiritual Edith Stein entende que ela se mostra de múltiplas formas, por exemplo, segundo o carisma e as regras dos diversos Institutos de caráter apostólico, ela poderá exprimir-se como solicitude pelos homens, especialmente pelos mais necessitados: os doentes, os deficientes físicos, os abandonados, os órfãos, os idosos, as crianças, a juventude, os encarcerados, e, em geral, os marginalizados.

⁴ O que tem certa paridade, isto é, possui características afins, como por exemplo, a espécie, porém não nível de igualdade (exemplo: homem e mulher).

na realização da profissão não deve estar atrelada a uma concorrência entre mulher e homem. E esta efetivação profissional teria que ocorrer na forma de enriquecimento no sentido social, sem abrir mão do seu potencial de alma feminina.

Para um *ethos* da profissão feminina

Iniciamos a discussão no interior dessa temática por meio das análises sobre o feminino da filósofa Alemã Edith Stein que inclui o tema da formação, educação e realização da mulher. Ao falar da/o educador/a, ela tem na sua mente um grande número de figuras profissionais, de mestra/e, de professor/a, de pedagoga/o, de educador/a social e de mãe de família. É do parecer que o pressuposto de qualquer profissão é o da formação harmônica do ser humano e a motivação para tal profissão.

A crescente presença feminina no mundo do trabalho traz em sua perspectiva a das relações sociais e de gênero, do diálogo entre as ciências sociais e a teologia e de corresponsabilidade no processo de desenvolvimento. A motivação básica para essas questões está na utopia de transformação da realidade, na perspectiva ética de construção do humano e de libertação. Realidade essa entendida na sua dimensão sociocultural, socioeconômica, política e teológica. Dizia: “a penetração das mulheres nos diversos setores profissionais pode vir a ser um benefício para toda a vida social, tanto particular quanto pública, desde que se resgate justamente o aspecto específico da ética feminina”⁵.

A formação feminina deve tornar a mulher capaz de cumprir seus deveres em sentido natural e sobrenatural. O respeito pela alteridade feminina é a condição para se entender o verdadeiro significado da igualdade entre mulher-homem. Não é uma igualdade que anula as diferenças entre os sexos, ou considera o masculino como protótipo do humano. Ao contrário, Stein reconhece a igualdade indispensável para a reciprocidade entre mulheres e homens. Nesta perspectiva Stein (1999, p. 208), esclarece que,

A humanidade deve ser entendida como um único grande indivíduo. (A história da salvação só faz sentido sob essa condição). Cada pessoa humana possui seu lugar e sua tarefa no desenvolvimento da história e, nesse processo evolutivo, acontece também a realização plena da espécie homem e mulher.

⁵ Considera-se ética feminina, no entanto, o ‘eu’ enquanto sujeito de uma ação, e o ‘outro’, enquanto sujeito da experiência vivida.

Disso resulta nosso interesse de aprofundar o significado da natureza e da essência da mulher, considerando sempre a relação entre os gêneros. Essa é uma exigência que leva a analisar tanto a natureza feminina quanto a natureza masculina, não só para identificar suas características próprias, mas também sua complementaridade.

A mulher não é apenas diferente do homem, mas distinta dele. Ela tem de descobrir sua maneira peculiar de ser. “Toda mulher tem aptidões e dons individuais que a faz aspirar por uma vocação especial, além da feminina em geral” (STEIN, 1999, p. 123).

A diferenciação da espécie, tanto no sentido da virilidade quanto da feminilidade, manifesta-se de maneira diversa nos indivíduos em realizações mais ou menos perfeitas da espécie, e desenvolvem este ou aquele traço. Em cada indivíduo, encontramos o elemento feminino e o elemento masculino, sendo que apenas um deles predomina.

No ser humano, há um diferente ritmo constitutivo dos indivíduos, mas que o investem em toda sua estrutura de corpo, alma e espírito. Daí, portanto, a necessidade de um trabalho formativo que abranja a totalidade do ser humano. Todo esforço formativo humano tem a missão de contribuir para a reintegração da natureza humana.

O modelo que prevaleceu por séculos da dicotomia entre vida pública (fora de casa), reservada ao homem, e vida privada (no lar), a cargo da mulher, acabou se tornando uma armadilha que limitou a realização de ambos. Enquanto o exercício privado da religião passou a ser “coisa de mulher”, o homem concentrou as funções e os deveres jurídicos e sociais. Mulheres e crianças costumavam ir à missa, enquanto os homens se encontravam no bar. As mulheres ficaram confinadas ao lar e nem eram consultadas a respeito de questões que envolvessem o bem comum.

Na opinião do médico e cientista inglês Malcolm Pott⁶, interpreta-se que descartar a participação da mulher teve consequências drásticas para o mundo ocidental, tão aperfeiçoado, “desenvolvido”, poderoso, eficiente, mas também tão frio, duro e violento. Um mundo onde são vencidas doenças controláveis por meio de estudo objetivo, mas onde se multiplicam as neuroses ligadas à falta de amor. Onde foram conquistadas muitas melhorias de ordem prática, mas onde se tem deteriorado a qualidade dos relacionamentos, que pertencem à esfera dos sentimentos.

⁶ Professor da Universidade da Califórnia em Berkeley, nos Estados Unidos, criador do livro, *Sex and Warem entrevista para a Revista Época em: 28/12 de 2008.*

Nossa herança cultural, reforçada até por Freud, tende a considerar o macho o ser humano propriamente dito, e a fêmea um ser derivado dele e a ele subordinado. Assim, a construção do masculino e do feminino é um produto cultural, fruto da elaboração psicossocial das diferenças biológicas. No amplo universo de potencialidades herdadas por cada ser humano, seja homem ou mulher, algumas serão trazidas à consciência e estimuladas, enquanto outras continuarão relegadas ao inconsciente. Nesse contexto, Gertenberger (1981, p. 9) pontua que,

A fixação de qualidades caracteristicamente femininas ou masculinas é uma clara consequência da divisão de papéis convencionalizada pela sociedade. Com toda certeza, ela não decorre necessária e naturalmente da constituição corporal, pois existem sociedades em que as mulheres desenvolvem, segundo nossos critérios, características “masculinas”, e os homens, características “femininas” [...]. Podemos exemplificar com as famosas amazonas, que atrofiavam o seio direito para atirar as flechas com mais eficiência. O mito foi personificado entre tribos do Amazonas (originalmente rio das Amazonas), em que as mulheres combatiam com tanta intrepidez quanto os homens. Em certas tribos indígenas, são os homens que ficam de resguardo depois do parto enquanto as mulheres vão caçar. Assim, é impossível deduzir diretamente das funções corporais masculinas e femininas qualidades de caráter ou formas comportamentais “naturais e permanentes”.

O ser humano é, além disso, um ser essencialmente relacional. Assim, a definição do que é ser homem ou mulher não pode ser respondida, a não ser na relação de alteridade. Na perspectiva sistêmica, que focaliza as relações, podemos perceber que o ser humano se move em função do contexto, das atitudes e expectativas do meio. Assim, a sociedade vai estimular nos meninos alguns comportamentos considerados “masculinos”. Como o famoso “homem não chora” e, por contraste, as meninas serão incentivadas a desenvolver comportamentos complementares. Nesse caso, ela é encorajada a chorar por dois. Ele é cabeça e ela coração. Ela sente por ele e ele pensa por ela.

Esse condicionamento mutilou ambos, aprisionando-os num roteiro estereotipado que os privou do equilíbrio saudável e estimulante. Uma homenagem à mulher, publicada numa manchete de um Jornal brasileiro, em 1994, por ocasião do Dia Internacional da Mulher, estampava a foto de uma atriz francesa loira, de olhos azuis, colocando

para a mulher brasileira um padrão de beleza europeu e excludente da miscigenação. Além disso, pontuava: *Ser mulher é: ter a cabeça bem aberta, encher os olhos de lágrimas, seguir seus próprios instintos, enfrentar o mundo com um sorriso e nunca perder o charme.*

O mais incrível é que esses paradigmas eram considerados elogios. É possível pensar o que se diria do homem: *Ser homem é: saber o que deseja, controlar as lágrimas, seguir sua cabeça, enfrentar o mundo com competência e nunca perder a pose!*

Podemos citar também o famoso poema de Victor Hugo (2002, p. 89) cristalizando sua aceitação atual:

O homem é forte pela razão.
A mulher é invencível pelas lágrimas;
A razão convence, as lágrimas comovem.

A minimização da razão da mulher era um fato indiscutível bastando cultivá-la na medida necessária ao cumprimento de seus deveres naturais: obedecer ao marido, ser lhe fiel, cuidar dos filhos. A educação das mulheres consistia nas escolas normais, destinadas à profissionalização e o preparo para o mundo doméstico.

O homem é capaz de todos os heroísmos.
A mulher de todos os martírios,
O heroísmo enobrece;
O martírio sublima.

Ou seja, o homem é corajoso, vence e conquista; a mulher se sacrifica, se entrega e abre mão!

O homem pensa.
A mulher sonha.
Pensar é ter cérebro,
Sonhar é ter na frente uma auréola.

Mais uma vez, o homem enfrenta a realidade; à mulher só resta fugir na fantasia. Para compensar tanta abnegação, a mulher precisa ser endeusada!

Como se vê, a discriminação da mulher é compensada pelo título honorífico de “rainha do lar” e pelo mito da mãe perfeita, atualizado

a cada Dia das Mães por declarações enfáticas sobre o amor materno. Provérbios como “No coração de mãe, sempre cabe mais um” ilustram tal idealização, que, por sua vez, exige um sacrifício, pois “ser mãe, é padecer no paraíso!” “Cadê” o pai? Até parece que os filhos são apenas das mulheres e que a responsabilidade de amá-los e cuidar deles é exclusividade delas!

É fácil perceber como essas exigências foram restritivas e deformadoras tanto para os homens quanto para as mulheres. A mulher tem de ser boazinha e sedutora, o homem, forte e determinado. Ela deve silenciar a mente e concentrar-se na aparência para alcançar padrões de beleza muito distantes de sua herança familiar. Ele precisa reprimir as emoções e ser vencedor. Ambos só conseguem o reconhecimento social amputando uma parte essencial de si mesmos, abrindo mão da inteireza e dependendo um do outro para se complementarem.

O Contraste desse contexto encontra-se no pensamento de Stein (1999), onde nem o feminino e nem o masculino ocupam postos de subalternidade. Novas formas de sociabilidade precisam ser forjadas diante de um sistema capitalista e hierarquizado. Uma condição primeira para a superação do papel dominante do capitalismo é oferecer máxima resistência às suas determinações sobre nossas vidas, sobre as relações que estabelecemos cotidianamente. O capitalismo usurpa nossa individualidade e nos coisifica, ou seja, nos sujeita a representações necessárias à sua sobrevivência – eleitores passivos, consumidores ávidos, empregados submissos.

A busca de uma singularidade, tão fortemente anunciada por Stein, faz-se necessária em nossa cotidianidade. E reconhecermos-nos como agentes dessa transformação não é apenas uma tarefa de mulheres e homens, mas das diferentes formas associativas: família, comunidade, sociedade e estado. A comunidade mantém sua centralidade em todas essas formas associativas porque envolve o ser humano na sua complexa articulação, fruto de vínculos psíquicos e espirituais através dos quais se delinea propriamente uma vida ética, que desemboca no bem da pessoa e do grupo.

Considerações

A presente pesquisa trouxe uma análise do pensamento de Edith Stein sobre estudos da fenomenologia da alma humana. Dessa forma, os estudos sobre Stein oferecem uma grande contribuição para a com-

preensão do ser humano. Com a experiência - e a riqueza e a diversidade que emergem dessa - devem constituir uma riqueza pessoal e, sobretudo, uma consciência profunda da “originalidade” e da “igualdade” de cada pessoa. A autora, portanto, ao partir das investigações para a compreensão do que é a pessoa humana, considera a estrutura da pessoa nas dimensões corpóreas, psíquicas e espirituais como elemento útil às pessoas no favorecimento recíproco no reconhecimento do outro.

Estudar o ser mulher é uma aventura instigante e cheia de desafios. Mais do que coletar informações sobre o ser humano, este estudo deve servir para um crescimento na vivência da nossa própria humanidade, bem como para respeitar o outro na sua individualidade. Trata-se, portanto, de uma investigação da perspectiva fenomenológica de Edith Stein no estudo do ser humano como um sujeito masculino/feminino, situando-nos assim no interior dos estudos da pessoalidade da mulher que nasceram com o intuito de analisar, sobretudo, a dimensão feminina.

Na Filosofia steiniana, encontramos o ser da mulher como um ser de vivências sempre direcionado para a harmonia das relações. Desta forma, a alma feminina, sublinhada em Edith, nos remete para um ser que está sempre voltado para o amor em suas atitudes. Sempre percebendo a atenção voltada para o todo, cuidando, conservando, e promovendo o que se encontra arraigado em forma de desejo natural. O que de algum modo é expresso pelo *ethos* numa atitude dirigida em vista da sua emancipação frente a esta liberdade da alma que pelo gênero feminino é tão desejada.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BELLO, Ângela Ales. **A Fenomenologia do ser humano: traços de uma filosofia no feminino**. Bauru: EDUSC, 2000.

BOAVENTURA, S. S Meneses, M.P **Epistemologias do Sul**. Coimbra. Almeida , 2009.

CARVALHO, E. de **A Transdisciplinaridade e educação do futuro**. *Jornal APASE*. São Paulo, 2001.

FERRAZ, Marcus. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. Campinas: Papyrus, 2009.

- GARCIA, Jacinta Turolo. **Edith Stein e a Formação da Pessoa Humana**. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GERTENBERGER, E. S. & SCHRAGE, W. **Mulher e homem**. São Leopoldo: Sinodal, 1981.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime — tradução do prefácio de Cromwell**. Trad. Clélia Berrettini. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- JUNG, E. (1999 a). **Animus e Anima**. 12ª edição, São Paulo: Cultrix.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. **A Natureza: curso do Collège de France**. São Paulo: Martins, 2006.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança: a metamorfose da ciência**, 1997.
- STEIN, Edith. **A ciência da cruz: estudos sobre São João da Cruz**. São Paulo: Loyola 2004.
- _____. **A Mulher: Sua missão segundo a natureza e a graça**. Tradução de Alfred J. Keller. Bauru/SP: EDUSC, 1999.
- _____. **La estructura de la persona humana**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- _____. **Na força da cruz**. 2. ed. São Paulo: Cidade Nova, 1987.
- _____. **Obras Completas, II Escritos Filosóficos: etapa fenomenológica**. Madrid: Monte Carmelo, 2005.
- _____. **Obras Completas, III Escritos Filosóficos etapas de pensamento Cristiano**. Madrid: Monte Carmelo, 2007.
- _____. **Obras Completas, IV Escritos Antropológicos y Pedagógicos**, Madrid: Monte Carmelo, 2003.
- TORRES, Iraildes Caldas.(Org.). **Entrelaçamento de gênero na Amazônia**. Manaus: Valer, 2015.

O imaginário e o banquete aos cães na festa de São Lázaro

*Alessandra Prestes de Andrade
Alexandre de Oliveira*

Introdução

A extrema desvalorização sofrida pela imaginação, pela fantasia, bem como pelos processos delas decorrentes ao longo do desenvolvimento da ciência moderna desde o século XVII, estereotipou o imaginário como o amante do erro, da falsidade e da mentira. Em razão da ruptura epistemológica que ocorreu no advento das duas revoluções científicas, no início do século XX, os estudos do imaginário retornaram, com força, ao centro do debate científico em diversas áreas do conhecimento.

As principais contribuições para os estudos do imaginário ocorreram, principalmente, com a descoberta do inconsciente, na psicanálise proposta por Freud, evidenciando que não é somente a razão que move o homem para suas ações, mas a loucura, o delírio e o medo, enquanto constituintes da psique humana. Outra importante contribuição veio do filósofo francês, Gaston Bachelard, que propôs no interior do conhecimento científico, o diálogo entre filosofia e poesia, deixando claro que toda ação é impulsionada, não apenas pelas racionalidades técnica e instrumental mas, igualmente, por outras formas de racionalidades advindas da subjetividade humana tais como: os sentidos, os sonhos, as imaginações e as fantasias.

É diante desse cenário de ruptura paradigmática que se situam os estudos sobre o imaginário na contemporaneidade. Não há uma verdade absoluta, aplicável em qualquer tempo e lugar; ao contrário, existe uma pluralidade de valores que se revitalizam entre si, tanto nas realidades concretas, quanto no âmbito dos substratos imaginários. Portanto, longe de ser algo fantasioso, denominação preconceituosa que recebeu durante toda a racionalidade moderna, o imaginário cria uma atmosfera que impulsiona indivíduos e grupos a compartilhar uma “filosofia de vida” (MAFFESOLI, 2001).

Nesse sentido, na região Amazônica, o imaginário manifesta-se na vida contemporânea de suas populações sob as mais variadas for-

mas: espetáculos, festas, rituais, danças, religiosidades, gastronomias (PINTO, 2005). Logo, é possível antever e intuir que o imaginário introduz um novo olhar sobre o cotidiano, sobre as vivências e as relações sociais que as comunidades amazônicas estabelecem entre si, com a natureza e com o mundo, pois, como ressalta Loureiro (1995), na Amazônia, o imaginário é mediador das desigualdades entre homem e natureza, colocando um na medida do outro.

Dentro desse contexto, procuramos compreender a partir das teorias do imaginário, o ritual do banquete aos cães na Festa de São Lázaro, na Comunidade São Benedito do Aduacá, em Nhamundá-AM, pois esse fenômeno cria uma rede de significados que transfigura não só o imaginário social da cultura brasileira, mas também da Amazônia, visto que esse ritual foi incorporando novas práticas e expressões culturais. Tendo como fio condutor as obras de Gilbert Durand, Michel Maffesoli, João de Jesus Paes de Loureiro, entre outros, buscamos apresentar, neste trabalho, uma breve reflexão teórica que possibilite novas perspectivas e novas abordagens sobre as práticas sociais e culturais da Amazônia.

O imaginário e a crise da racionalidade

Durante todo o processo histórico, sempre houve confusões na utilização dos termos referentes ao imaginário, talvez provenientes da extrema desvalorização sofrida pela imaginação, pela fantasia e pelos processos delas decorrentes ao longo do desenvolvimento de uma determinada forma de pensar que se estabeleceu no Ocidente.

A partir de Sócrates, a via de acesso à verdade era a experiência dos fatos, a certeza da lógica, a objetividade como método absoluto da verdade. Conforme Durand (1998, p. 9),

O método da verdade baseado em uma lógica binária (verdadeiro ou falso) uniu-se desde o início ao iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e depois Platão e Aristóteles como o único processo para a busca da verdade, uma filosofia racionalista que classifica a imaginação compreensiva como a mestra do erro e da falsidade.

Mais tarde, com Galileu e Descartes fundando as bases da física moderna, ocorreu a mais evidente depreciação do imaginário, das artes, dos mitos e dos símbolos em geral, pela corrente do cartesianismo,

contribuindo para a legitimação da razão como único meio de acesso à verdade. A partir do século XVIII, com David Hume e Isaac Newton, o empirismo fatural, aliado ao argumento racional, contribuiu para que o imaginário fosse cada vez mais excluído dos processos de observação e interpretação da realidade (DURAND, 1998).

A partir desse momento, o conhecimento científico passou a dispor de uma visão do mundo que comporta a identidade do real, do racional, do calculável e de onde foram eliminadas toda desordem e toda subjetividade (MORIN, 2008). A razão tornou-se, então, o grande mito unificador do saber e a imaginação passou a ser refutada pelas leis universais da ciência, desvalorizando por completo o imaginário e o pensamento simbólico do conhecimento científico.

Apesar da extrema desvalorização do imaginário pela lógica iluminista da racionalidade, Durand (1998) afirma que:

Focos de resistência são apontados, especialmente no campo das artes, através de movimentos artísticos e culturais, tais como o romantismo, o simbolismo e o surrealismo. Sendo no cerne desses movimentos que ocorrerá uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, caracterizado como a “descoberta do inconsciente” (DURAND, 1998, p. 35).

A descoberta evidenciada também por outras áreas do conhecimento - como a psicanálise e a psiquiatria, de Freud e Jung respectivamente - deixam claro que a razão sozinha não move o homem, mas que toda ação, toda motivação é impulsionada, não apenas pelas racionalidades técnica e instrumental, mas também por outras formas de racionalidade que advêm da emoção, da loucura, dos sonhos, entre outras que fazer parte da subjetividade.

Nos anos 1930 e 1940, Gaston Bachelard começou a desenvolver estudos, num primeiro momento, voltados para a epistemologia da ciência. Animado pelos questionamentos à ciência e suas verdades absolutas, Bachelard (1996) propôs uma crítica aos princípios e métodos que governavam o saber científico até então. Na teia das duas revoluções científicas, do início do século XX, Bachelard advoga e indica a emergência de um “novo espírito científico”, renovado, inventado e inacabado, em contraposição às concepções empiristas em voga.

Não obstante à ruptura epistemológica proposta por Bachelard, Durand (1998) comenta:

É na sua fase noturna, que Bachelard desenvolverá os princípios relacionados à imaginação poética, tendo os quatro elementos materiais, água, terra, fogo e ar, como as matrizes reveladoras da imaginação material. O filósofo valoriza e amplia o conceito de imaginação visto que para ele, a imaginação possui papel fundante tanto na criação científica, como no tocante a outras formas de criação, a exemplo dos processos que se desenvolvem no campo artístico-poético (DURAND, 1998, p. 69).

Nesse segundo momento, o autor da *Psicanálise do Fogo*, dos sonhos, das fantasias e dos devaneios demonstrou que as construções mentais podiam ser eficazes em relação ao concreto. Conforme atesta Durand (1998), Bachelard teve o grande mérito de atrelar ao conhecimento científico a poesia, a subjetividade e o sensível, demonstrando que o imaginário está muito longe de ser uma fantasia delirante e que a razão, sozinha, não cria significado.

Portanto, como pode a racionalidade, ao longo de toda a modernidade, estigmatizar o imaginário ao segundo plano, à incerteza e ao irracional se, para que haja a criação de algo, é necessário imaginar? Na perspectiva de Cassirer (2002, p. 23), “a imaginação permite ao homem mergulhar em um terreno específico de irrestrita criatividade”. Imaginando, o homem refaz a ponte perdida com o seu cosmos, com seu mundo mítico, recriando-o, a despeito das condicionantes e normativas que perpassam o substrato da realidade, cada vez mais restritiva e com pouca sensibilidade às perturbações oriundas das instâncias criativas. Assim, como nos sugere Maffesoli (2008, p. 137):

É preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida. É necessário buscar um equilíbrio entre o intelecto e o afeto, que só pode ser encontrado no pensamento orgânico das sociedades tradicionais tão rejeitados durante toda a modernidade, pois a ciência não é senão a cristalização de um “saber” disperso na vida, através do mundo cotidiano.

Essa constatação trazida pelo sociólogo, longe de se constituir um saudosismo nativista ou um retorno às origens como lugar de plenitude, convida-nos a pensar num racionalismo mais orgânico, integrado e integrador de uma ciência que é nutrida pelas vivências de uma cotidianidade que carrega consigo uma compreensão mais ampla sobre

o mundo. Nesse sentido, o imaginário, longe de ser algo fantasioso - denominação preconceituosa que carregou durante todo o racionalismo da ciência moderna - transborda pelas sociedades amazônicas, exaltando os sentidos, dando-lhes significados.

Na Amazônia, o imaginário é o mediador das desigualdades entre homem e natureza, colocando um na medida do outro. Imaginário instaurador, que definiu e define uma nova realidade relacional, situando o homem amazônico na dimensão do mundo por ele habitado (LOUREIRO, 1995). Embora o espaço e tempo se encarregarem de tecer um novo cenário para essa região, o imaginário construído e reproduzido historicamente no espaço amazônico introduziu um novo olhar sobre o cotidiano, vivências e relações de interatividade que as comunidades amazônicas estabelecem entre si, com a natureza e com o mundo.

Imaginário, cultura e religiosidade amazônica

Quando falamos da Amazônia e de toda sua diversidade social, é necessário recobrar um mínimo de sentido histórico e, sobretudo, crítico, pois a diversidade das sociedades amazônicas se deu sempre em função das diversidades da natureza e não na esfera das relações culturais que, provavelmente, têm uma história marcada, muitas vezes, por um complexo conjunto de fatores e circunstâncias (PINTO, 2008).

Ao referimo-nos, dessa forma, à religiosidade das sociedades amazônicas, é interessante levarmos em consideração o fato de que a região, em sua totalidade, não apresenta-se de forma homogênea. Cada sociedade apresenta suas particularidades e, por isso, devemos analisar com cautela todas as esferas das relações sociais e culturais que configuraram o imaginário religioso do homem amazônico. As práticas religiosas da Amazônia estão imbricadas por fatores culturais únicos, específicos e inerentes a cada população (ALMEIDA, 2010).

Nesse sentido, é possível perceber que a forte influência da igreja católica - durante o processo de colonização da Amazônia - e a herança cultural dos povos indígenas - no decorrer da tomada de posse da região - contribuíram, de forma significativa, para a construção do universo religioso amazônico. Essa característica fica mais evidente no ambiente rural, pois a cultura, nesse espaço, mantém sua expressão mais tradicional, ligada à conservação dos valores decorrentes de sua história (LOUREIRO, 1995).

É comum encontramos, ao longo dos rios amazônicos, comunidades rurais que celebram, nas suas práticas sociais e culturais, a devoção aos santos católicos: São Benedito, Santo Antônio, São José, entre outros. Uma religiosidade que, segundo Galvão (1976), parece não estar em conflito com as encantarias das crenças locais, advindas, principalmente, da pajelança tupi. Nessas comunidades, as celebrações dominicais e as festas religiosas são muito valorizadas. O calendário religioso é seguido à risca, com direito a manifestação de todos os estereótipos, tais como símbolos, códigos de conduta, questões existenciais do ser, todas submersas no fenômeno religioso (OLIVEIRA, 2008).

No entanto, como já mencionamos, o espaço amazônico foi construído e reproduzido a partir de uma diversidade de sujeitos e contextos bem diferentes e diversificados. Estudos recentes sobre a historiografia da região revelam uma Amazônia cada vez mais marcada pela presença negra nos seus processos socioculturais, cujas contribuições também foram fundamentais para a configuração e consolidação do imaginário amazônico.

Segundo Salles (1971, p. 80), durante o período de escravidão na Amazônia:

O negro não se conservou puro, não sofreu pressões segregadoras, misturou-se facilmente na malha da população. Através da calha da mestiçagem a interação social se consumou completamente. O fenômeno não foi tão simples quanto pareceu ser a primeira vista. Resultou de contatos de diferentes grupos tribais, transportados de diferentes regiões da África, e que, aqui se confraternizaram solidários pela condição de escravos. Aqui também encontraram o elemento indígena numa convivência mais ou menos promíscua com soldados e colonos oriundos das classes populares do velho mundo. Esses três elementos básicos - o europeu, o africano e o índio, construíram o edifício social da Amazônia (SALLES, 1971, p. 80).

Compreendemos o romantismo e a visão conciliatória demonstrados por Salles (1971), ao evocar o processo de contato entre as diferentes culturas. No entanto, é necessário entendermos que o contato não se deu de forma harmônica. Uma série de determinações de diferentes matizes - da mesma forma que aniquilou imagens e imaginários, bem como os saberes e práticas que lhes subsidiam - fez emergir formas híbridas de resistência e de preservação de formas de imaginar que, efetivamente, dão sentido à vida e das quais os homens e as mulheres de di-

ferentes lugares e culturas não podem prescindir, sob pena de perderem suas identidades, tanto as individuais como aquelas de ordem social.

Esse movimento de luta e de resistência faz do lugar amazônico um cenário especial em essência. Vale ressaltar que não somente no período da escravidão negra, mas também depois, com o Ciclo da Borracha e o processo de integração da Amazônia ao restante do país, a partir de 1970, milhares de nordestinos migraram para a região, trazendo em suas malas uma diversidade sociocultural muito característica da cultura africana. Loureiro (1995) ressalta que a cultura amazônica é produto de uma acumulação cultural que absorveu e amalgamou, em grande parte, os valores e tradições da cultura nordestina. Portanto, seus cantos, danças, crenças e mitos foram misturando-se com as culturas indígenas e europeia, reinventando o imaginário social, cultural e religioso dos povos amazônicos.

O ritual do banquete aos cães na Festa de São Lázaro

Diante do hibridismo cultural que se configurou e consolidou no espaço amazônico, as manifestações socioculturais, em especial as festas religiosas, são práticas marcadas pelo enraizamento histórico das culturas indígenas, europeias e africanas. Para Oliveira (2008), a religiosidade das sociedades amazônicas assume a característica da mestiçagem, do hibridismo e do sincretismo. No sincretismo, suas expressões emergem nos mitos e nos ritos das religiões de matriz africana e católica. Esse sincretismo manifesta-se na Festa de São Lázaro, que carrega, em suas práticas, um capital simbólico marcado pela reverência aos Orixás Omolú ou Obaluaê.

No Brasil, Verger (2002, p.11) assinala que:

É difícil precisar o momento em que o sincretismo se estabeleceu. Parece ter-se baseado, de maneira geral, sobre detalhes de estampas religiosas que poderiam lembrar certas características dos deuses africanos. Pode parecer estranho, à primeira vista, que Xangô, deus do trovão, violento e viril tenha sido comparado com São Jerônimo, representado por um ancião calvo e inclinado sobre velhos livros, mas que frequentemente acompanhado, em suas imagens, por um leão docilmente deitado sobre seus pés. E como o leão é um dos símbolos de realeza entre os Iorubás, São Jerônimo foi comparado a Xangô. A aproximação entre Obaluaê e São Lázaro é mais evidente, pois o primeiro é o Deus da varíola e o corpo do segundo é representado coberto de feridas e abscessos.

Na mitologia africana, Obaluaê (Rei dono da Terra) ou Omulú (Filho do Senhor) são nomes geralmente ligados ao deus da varíola e das doenças contagiosas. No Brasil esses orixás são sincretizados a São Roque ou São Lázaro. No Brasil, de acordo com Ferretti (1995), as estórias de São Lázaro e São Roque são muito confundidas, devido às divindades estarem relacionadas às doenças de pele ou epidemias e os cães sempre aparecem como seus fiéis companheiros.

Tal característica, como o símbolo do cão representado na Festa de São Lázaro, nos remete às gramáticas do imaginário citadas por Durand (1998), segundo o qual os termos míticos deixam de ser substantivos determinantes, para dar lugar aos atributos (adjetivos) geralmente expressos pelo verbo. É esse nível verbal que desenha uma verdadeira matriz arquetípica, encontrada em diversas situações geográficas. Segundo Durand (1998),

A âncora é o atributo tanto de São Clemente como de São Nicolau, Santa Filomena ou Santa Rosa de Lima; o cachorro, o de Santo Eustáquio, São Lázaro, São Roque ou São Juliano, o Hospitaleiro. Portanto, não é o estado civil indicado pelo nome próprio que importa na identificação de um deus, santo ou herói, mas as litanias compreensivas dos seus atributos (DURAND, 1998, p. 89).

Assim, nas festas como a de São Lázaro, que têm o ritual do banquete aos cães como um dos momentos mais emblemáticos, apresentam-se conexões entre uma rede de mitos e ritos, para além do tempo e do lugar. Conforme Eliade (2004), os mitos e os ritos são criações de um complexo cultural bem delimitado por certas sociedades humanas, difundidas muito longe do seu lugar de origem. Portanto, nas mitologias do mundo inteiro, há deidades ou personagens que desempenham o mesmo papel de intermediários entre o homem e o sobrenatural, podendo ser representadas de diferentes maneiras.

Dessa forma, nas mitologias, o símbolo do cão carrega ambivalências, estando associado tanto aos impérios subterrâneos e invisíveis, relacionados à morte e ao inferno, quanto à figura do guardião, da cura e da vida. O símbolo do cão, portanto, apresenta diversos sentidos e significados ao longo da história das humidades. Conforme Eliade (1996), os símbolos nunca desaparecem da atualidade psíquica: podem mudar de aspecto mas a sua função continua a ser a mesma: basta retirar-lhes as suas novas máscaras. Nesse sentido, Olivieri (2012, p. 56) aponta que:

Na mitologia egípcia, o cão é o guardião das portas sagradas e tem como missão aprisionar e destruir os inimigos da luz; Na mexicana, o cão era criado especialmente para acompanhar e guiar o seu dono no mundo dos mortos. Era comum sacrificar os cães e sepultá-los junto dos seus donos, para que os ajudassem a fazer a longa viagem até a morada dos mortos. Nas mitologias ancestrais, o cão aparece associado ao fogo ou descobriu-o e o relevou aos humanos, sendo representado da vida e da morte.

Chevalier (1986), em seu *Diccionario de los Símbolos*, observa que o cão é um ser psicopombo, ou seja, na mitologia, tem a função de guiar e/ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. Isso é interessante para pensarmos sobre a presença e destaque dado aos cães na festa em homenagem a São Lázaro. Primeiro, porque a relação de complementaridade entre o santo e seu escudeiro que, por si, explicaria a reverência prestada ao animal. Segundo, porque a reverência aos cães apresenta indícios simbólicos de caráter intercessório, principalmente no que diz respeito às suas relações com a mitologia africana, ocorrida de forma intensa e sincrética no Brasil.

De acordo com Ferretti (1995), o banquete aos cães é uma tradição do norte e nordeste, originada no catolicismo popular ibérico e, em algumas regiões, é sincretizado aos orixás africanos Omulú e Obaluaê. As narrativas contam que os orixás Omulú e Obaluaê são nomes que se referem a fases míticas, tornando-se a energia que rege as pestes e a cura das doenças de pele (VERGER, 2002). Tais características nos permitem perceber que, nas mitologias, como afirma Durand (1998), existe uma verdadeira matriz arquetípica, encontrada mesmo em situações geográficas diferentes, como na mitologia grega, onde o cão (Centauro), tal como a figura Hermes, possui virtudes medicinais (CHEVALIER, 1986, p. 818).

Conforme Caprara (1998, p. 3),

Na mitologia grega, o Centauro que ensinou a Esculápio a arte da medicina era portador de chagas em todo o corpo; na Índia, Kali, a divindade ligada à varíola, pode ao mesmo tempo provocar e curar essa doença. Na cultura afro-brasileira e, em particular no candomblé, a figura do médico ferido é representada por uma divindade, *Omólú*, que traz com ele os signos da doença e da cura.

Assim, quando nos deparamos com características similares entre as diversas mitologias e o símbolo do cão na festa de São Lázaro,

percebemos que os símbolos e os mitos, independentemente de sua localização geográfica, expressam redes de conexão que estão para além das explicações racionais que estabelecemos para justificar ações e fatos no âmbito da cultura. Nesse sentido, simbologias e mitos fazem parte do ser humano e é impossível não os encontrar em alguma situação existencial do homem no cosmos (ELIADE, 1996). Então, é possível fazer conexões entre o banquete dos cães, realizado na festa de São Lázaro, em Nhamundá-AM, com outras festividades ou mitologias que têm o cão como símbolo principal.

No Amazonas, o ritual do banquete aos cães acontece, geralmente, no dia 11 de fevereiro, havendo referências orais sobre a sua existência em bairros de Manaus desde 1900. Organizado por particulares ou em terreiros de umbanda e de candomblé, o ritual costuma ser precedido por novenas ou ladainhas e continuado com bailes e danças, comes e bebes distribuídos entre os participantes (MONTEIRO, 1983, p.254). Na comunidade São Benedito, ocorre todos os anos no último dia de festividade (domingo), impulsionado, principalmente, pelo ato de fazer “promessas”.

De acordo com a senhora Francisca Tavares⁷, membro da família que organiza e esteve à frente da realização da festa por muitos anos,

A festa de São Lázaro iniciou há mais de 80 anos pela devota dona Luzia Tavares fazendo uma promessa ao santo, se ele curasse seu filho Benedito Tavares, de uma doença que na época eles chamavam de lepra, ela iria fazer todos os anos enquanto estivesse viva orações e agradecimentos ao santo” (FRANCISCA TAVARES, 57 anos. Entrevista realizada em 8 de fevereiro de 2018).

A promessa ocupa um lugar fundamental na performance do ritual, posto que ela é um símbolo condensador que estabelece conexões para que as mensagens desempenhem um poder comunicativo (ALVES, 1980). Sua importância manifesta-se nas sociedades a partir do momento em que a vivência do sagrado - expressa no espaço através das práticas comportamentais - é representada nas rezas, ladainhas, danças, cantos, doações de alimentos, almoços comunitários, entre outros.

O almoço ou jantar comunitário, por exemplo, é um ato simbólico que faz parte das festas de santo em todo o Brasil, inclusive na Amazônia. O almoço, em qualquer categoria social, é sempre um

⁷ Todos os nomes utilizados são nomes fictícios, visando promover a identidade dos entrevistados.

momento ritual de grande importância. Supõe-se que aquele é um dia especial e que deve ser festejado com um almoço diferente, um cardápio especial, que fogue à dieta do cotidiano (ALVES, 1980). Assim, a comida assume um caráter simbólico de mais alta importância nas festas de santo, como na Festa de São Lázaro, em que o almoço aos participantes só deve ser servido após o ritual de alimentação dos cães, evidenciando que aquele momento é mais do que especial na tradição da comunidade.

Na fala do senhor Antônio Tavares, de 86 anos, isso fica mais evidente:

O almoço dos cachorros é tradição aqui na festa, eles comem primeiro que todos aqui. Esses animais são os únicos que estavam ao lado de São Lázaro por isso merecem ser homenageados nesta festa. Aqui eles são respeitados e comem do bom e do melhor (ANTÔNIO TAVARES, 86 anos. Entrevista realizada em 8 de fevereiro de 2018).

Esse momento pode ser caracterizado, segundo Da Matta (1997), como ritual de inversão, pois é o instante em que se rompe com a trivialidade do cotidiano, quebrando todas as barreiras das instituições sociais. Os rituais têm o poder de impor uma imagem do homem diferente daquilo que lhe impõe o sistema social. É justamente essa ruptura das hierarquias sociais que faz o ritual tornar-se extraordinário e mágico, haja vista que, neste momento, pelo menos no plano simbólico, as contradições da vida social são esquecidas (AMARAL, 1998).

No domingo, dia 11 de Fevereiro de 2018, logo pela manhã, o movimento na comunidade iniciou cedo. As mulheres, responsáveis por preparar o alimento, se dirigem à cozinha da comunidade, pois é chegada a hora de preparar o banquete para os protagonistas da festa. Não se sabe ao certo, nesse primeiro momento, o porquê da escolha desses alimentos. No ano de 2018, foram preparados frango, arroz, carne e farofa. De acordo com Strauss (1968), nos rituais de alimentação, a escolha do tipo de comida não é dada de forma gratuita ou aleatória, pois existe um sistema de símbolos que atua na formulação de concepções de ordem geral da existência.

No nordeste, por exemplo, é comum, no banquete dos cães, servir carne, macarrão, arroz, galinha, farofa, pipoca, em reverência aos orixás. Para cada orixá existe um tipo de alimento específico. Confor-

me Ferreti (1995), nas religiões de matriz africana, em especial no candomblé, o rito de alimentação aos cães simboliza, através da comida, as obrigações oferecidas às divindades, exprimindo o rigor e o respeito das comunidades para com os seres divinos.

Conforme Bastide (1971), para as religiões de matriz africana, a culinária se torna especialmente mais complexa, pois os orixás são extremamente exigentes, capazes de punir aqueles que não lhes tratam com o devido respeito. Até para o preparo dos pratos, dependendo do orixá, é vetado o uso de faca ou de quaisquer instrumentos cortantes, dando lugar a uma elaborada técnica no trato e preparo dos animais sacrificados.

No caso específico da festa de São Lázaro, no Aduacá, observa-se uma relação de reverência presente nesse ritual, que tem a alimentação dos cães como ponto alto. O valor simbólico que os devotos atribuem ao ritual é visível até mesmo na escolha do local para a celebração. Segundo Tuan (1974), o prestígio do centro como lugar sagrado está bem determinado em quase todas as culturas e tempos; a ele são atribuídos valores e significados que marcam suas existências. Eliade (1996), por sua vez, contribui dizendo que todo microcosmos, toda região habitada, tem aquilo a que poderia chamar-se um “centro”, isto é um lugar sagrado por excelência. É nesse centro que o sagrado se manifesta de uma maneira total, como no ritual do banquete aos cães realizado no centro da sede (um barracão), local escolhido para que todos possam interagir e participar do momento sagrado.

É importante destacar que, na festa a São Lázaro, os foliões estão presentes em todos os momentos, inclusive no ritual do banquete dos cães, levando em suas mãos alguns objetos como porta bandeira, tambores e percussão. Cada uma desses elementos possui um o valor simbólico de comunicação e agradecimento ao santo pelas graças alcançadas. Alves (1980, p. 21) diz que:

Quando uma sociedade, ou um segmento desta, sai do ordinário de sua rotina cotidiana para viver anualmente o “extraordinário” de eventos ritualizados é porque tal acontecimento tem a ver com a própria existência do corpo social. Constitui-se então um conjunto de manifestações simbólicas, inscrito portanto na ordem de significação capaz de ser lido, revelado ou percebido por todos os segmentos da sociedade em que se realiza.

Assim, cada momento do ritual evidencia o papel coletivo da comunidade. O corpo do indivíduo que participa da cerimônia, seja homem ou mulher, promove uma troca com o coletivo na festa, o que pode ser visto pelo outro, num jogo de papéis que os complementam e transformam. Nos rituais religiosos, os aspectos de solidariedade ou diferenciação, ordem e desordem emergem como opostos complementares, isto é, ritualmente, algumas diferenças são neutralizadas. No caso do ritual do banquete aos cães, na Festa de São Lázaro, o espírito de coletividade prevalece sobre a individualidade do ser; na verdade, eles se complementam.

É nesse sentido que o símbolo do cão, tão familiarizado com o invisível, parece funcionar, analogamente a São Lázaro, como intercessor entre diferentes mundos. Parece reforçar, assim, o caráter de complementaridade entre o mundo humano e um mundo sobrenatural. Por isso, na realidade amazônica, o mundo físico tem limites *sfumatos*, fundidos e confundidos com o supra real. Daí porque, nela, homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam pelos rios (LOUREIRO, 1995).

Retornando ao ritual, que inicia às 8 horas da manhã, os preparativos que o antecedem se dão com a paralização do baile dançante, que atravessa a madrugada. Os organizadores, juntamente com os devotos, começam varrendo e limpando a área e, em seguida, colocam uma toalha azul sobre o chão à espera dos cães. Na comunidade, desde o início da manhã, os cães são preparados pelos seus donos para o ápice do ritual, que é o banquete. Cada cachorro é seguro pelos seus donos para não haver brigas entre os animais.

Na hora do banquete, todos os cães ficam todos ao redor dos pratos, aguardando a ordem dos organizadores. Então, as mulheres começam a entoar cantos direcionados a São Lázaro, tambores são tocados pelos foliões, em forma de agradecimento ao santo, enquanto, sobre a toalha estendida no piso da sede, os cães saboreiam o banquete, feito com todo amor e carinho pela comunidade, conforme exposto na Figura 1:

Figura 1 - Banquete dos cães na Festa de São Lázaro



Fonte: Arquivos da autora. Pesquisa de Campo, fevereiro de 2018.
Fotografia: Alessandra Andrade.

Como diz Câmara Cascudo (1983): “aqui ninguém lhes dará pancada”, ou seja, a importância e o valor simbólico que a comunidade confere aos cães na Festa de São Lázaro representa a íntima relação que os devotos estabelecem com o santo. Os cães são o elo de comunicação com o sagrado, materializado pelas ações ou gestos no ritual do banquete aos cães, símbolo de ligação, cuja função parece consistir em conduzir a percepção dos humanos à esfera do mágico, do divino e da onipotência. Nesse momento, através dos atos simbólicos de fé, se revigoram os padrões de solidariedade entre os comunitários, criam-se redes de relações físicas e espirituais, evocam-se os protetores ancestrais, revoga-se momentaneamente o privilégio assumido pelos homens e o questionamento à natureza é posto à mesa para os cães. Desse modo, reforçam-se os laços identitários e de sociabilidade fundamentais para a constituição daquela comunidade no microcosmo amazônico.

Considerações Finais

Como vimos no presente estudo, os processos históricos, políticos e sociais que ocorreram na Amazônia foram fundamentais para alimentar um conjunto complexo de relações sociais e culturais que, ao longo do tempo, constroem e reconstróem o imaginário do homem amazônico. Fruto da hibridez de culturas ameríndias, europeias e africanas nesse espaço, o imaginário constrói, todos os dias, na parede

do tempo amazônico, uma memória afetiva materializada nas diversas manifestações socioculturais, nas quais se inclui a Festa de São Lázaro, que apresenta, nas suas práticas e ritos religiosos, o hibridismo cultural marcante da cultura amazônica.

O banquete dos cães que é um ritual marcante da festividade em honra a São Lázaro e ocorre em diversas regiões do Brasil, especificamente no norte e nordeste, constituindo-se a partir dos mitos e ritos da religião de matriz africana cujo símbolo principal é o cão. Assim, o cão revela uma verdadeira matriz arquetípica em diferentes contextos e espaços. No entanto, sua representação emerge de uma rede de significados que transborda não só o imaginário social amazônico, como no mundo todo, onde o seu simbolismo aparece em diversas mitologias, dando sentido e significado às populações.

Assim, o banquete aos cães, realizado todos os anos na festa de São Lázaro, apresenta bem a função que o imaginário exerce na cultura amazônica. As manifestações simbólicas postas em relevo durante o ritual representam uma versão da realidade, um jogo no qual a memória e a tradição da comunidade são reinventadas e atualizadas com base nas suas matrizes culturais. Um momento especial que reafirma aquilo que diz Amaral (1998) “a função do símbolo não está somente em significar o objeto, mas em celebrá-lo.

Referências

ALMEIDA, Rogério. Amazônia, Pará e o mundo das águas do Baixo Tocantins. In: **Estudos avançados**. São Paulo, v. 24, n. 68, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 10 abr. 2019.

ALVES, Isidoro Maria da Silva. **O carnaval devoto**: um estudo sobre a Festa de Nazaré, em Belém. Petrópolis: Vozes, 1980.

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. **Festa à brasileira**: sentidos de festejar no país que “não é sério”. 380f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Trad. de Antônio José Pinto Ribeiro. Portugal: Edições 70, 1996.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Uni-

versidade de São Paulo, 1971.

CAPRARA, Andrea. O médico ferido: Omulú nos labirintos da doença. In: ALVES, Paulo César; RABELO, Miriam Cristina (Orgs.) **Antropologia da saúde**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

CASCUDO, Câmara. **História da alimentação do Brasil** (Vol. e II), São Paulo: CIA. Ed. Nacional, 1983.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo. Perspectiva, 1972. Corrupio, 2002.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Helder, 1998.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1994.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo. Perspectiva. 2004.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EDUSP, 1995.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens**: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1976.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Natal-RN: Argos, 2008.

_____. O imaginário é uma realidade. In: **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 5, p. 74-81, 2001.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Cultos de santos e festas profanas**. Manaus: Imprensa Oficial, 1983.

MORIN, Edgar. **O método 5: a humanidade da humanidade**. 5.ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. 5. ed. Trad. Dulce Matos. Instituto Piaget, 2008.

OLIVEIRA, I.A. **Cartografia de saberes**: representações sobre a religiosidade em práticas educativas populares. Belém: Eduepa, 2008b.

PINTO, Ernesto Renan de Freitas. **Viagens das idéias**. 2 ed. Manaus: Valer, 2008.

PINTO, Marilina. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. 2005, 201 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduação em Ciências Sociais. PUC/SP, 2005.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará**. Rio de Janeiro: FGV. Belém: UFPA, 1971.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para um novo senso comum**: a ciência, o direito e a política de transição/paradigmática. São Paulo: Cortez, 2002.

STRAUSS, Levi. **O triângulo Culinário**. São Paulo: Documento, 1968.

TUAN, Yi-Fu. **Topophilia**: a study of environmental perception, attitudes, and values. Englewoods Cliffs: Prentice-Hall, 1974.

VERGER, P. F. **Orixás deuses iorubás na África e no novo mundo**. 6 ed. Salvador: Corrupio, 2002.

Canto negro: luta, resistência e imaginário nas comunidades quilombolas de Oriximiná, Pará

*Ana Caroline Albuquerque Soares
Alexandre de Oliveira*

Introdução

A civilização ocidental assentada sob o viés racionalista positivista não considerava, segundo Durand (1988), o imaginário como processo relevante para o desenvolvimento científico. A ciência moderna cartesiana, baseada na verdade e na racionalidade, ao relegar o mito, a imagem e a imaginação, deixa uma fresta no pensamento científico e é justamente nessa fissura que vários campos da ciência passaram a contestar as “verdades absolutas” advindas da ciência.

A partir dessas contestações há uma ruptura de paradigma, surgem outros parâmetros, outras concepções de mundo e estudos das mais diversas temáticas se desenvolvem. Entre os muitos temas que passaram a ser estudados pela ciência se inclui o imaginário, especialmente a Teoria Geral do Imaginário, desenvolvida por Gilbert Durand, que se ocupa em explicitar a função do imaginário na vida do homem (Durand, 1988).

No senso comum convencionou-se que o imaginário é tudo aquilo que é fictício, irreal, algo sem consistência, diferente da realidade social. Contudo, a partir do desenvolvimento de estudos sobre esse tema em diversas áreas do conhecimento, os estudiosos apresentam acepções opostas à do senso comum, concebendo o imaginário como uma realidade em que “todo imaginário é real e todo real é imaginário” (Silva, 2013, p.1).

A partir dessa percepção, em que real e imaginário estão interconectados, os estudiosos entendem que o ser humano engendra imaginários e é movido por eles. O sentido dado ao mundo e os significados são criações do imaginário, já que este é “raiz de tudo aquilo que, para o homem existe” (PITTA, 2005, p. 15), é motor de criação, é um reservatório fincado no vivido, no dia a dia, um lugar de possibilidades.

O presente trabalho tem por objetivo analisar elementos simbólicos em composições musicais quilombolas, sob a perspectiva da

Teoria do Imaginário. Com a intenção de refletir acerca do imaginário sobre a vida, a luta e resistência dessas comunidades quilombolas escolhemos como objeto de análise a letra da música *Carimbó da Escravidão*, de autoria de Rafael Viana. A canção foi gravada no *CD Canto dos quilombolas do Vale do Trombetas-Pará*, no ano de 2002, no estúdio JDO.

A canção, composta no final da década de 1980, momento em que os quilombolas escolhiam suas lideranças e se organizavam para lutar por seus direitos, foi escolhida por trazer em seus versos registros da vida de luta, resistência e lugares de memórias dos quilombolas de Oriximiná, no Pará, e também por ser uma composição conhecida nas comunidades, usada nas festas e comemorações desse grupo social.

Oriximiná representa um marco na luta e resistência quilombola, pois foi nesse município que ocorreu a primeira titulação coletiva de terra de quilombos do país, no ano de 1995, em cumprimento ao que determina a Constituição Federativa de 1988. Em Oriximiná, a luta dos quilombolas pela regularização do seu território começou antes do reconhecimento desse direito, quando líderes começaram a se organizar e receber orientações de instituições parceiras para defesa de seu território.

Em 1989, grupos de lideranças, formados em parceria com a igreja católica e a Comissão Pró-Índio de São Paulo (CPI-SP)⁸, se mobilizaram e viajaram até Brasília para apresentar suas reivindicações e fazer pressão junto aos órgãos responsáveis. Em novembro de 1995 foi concedida a titulação coletiva para a Terra Quilombola da Boa Vista. Nos anos seguintes, foram tituladas outras quatro comunidades: Terra Quilombola Água Fria (1996), Terra Quilombola Trombetas (1997), Terra Quilombola Erepecurú (1998/2000) e Terra Quilombola Alto Trombetas 1⁹ (2003).

⁸ A Comissão Pró-Índio de São Paulo é uma organização não governamental, fundada em 1978, que atua junto a índios e quilombolas para garantir direitos territoriais, culturais e políticos, procurando contribuir com o fortalecimento da democracia, o reconhecimento dos direitos das minorias étnicas e o combate à discriminação racial. A parceria da CPI-SP com os quilombolas de Oriximiná iniciou-se em 1989 e se concretiza por meio da assessoria às organizações quilombolas, da promoção de atividades de capacitação, do desenvolvimento de ações conjuntas de incidência e da busca de alternativas de manejo sustentado dos territórios quilombolas. (ANDRADE, 2011).

⁹ A Terra Quilombola do Alto Trombetas abrange seis comunidades: Abuí, Paraná do Abuí, Santo Antônio do Abuizinho, Tapagem, Sagrado Coração e Mãe Cué. Em 2003 foi titulada parcialmente pelo Instituto de Terras do Estado do Pará - ITERPA. Desde 2004, possui demanda junto ao Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária para a titulação do restante da área pretendida que se encontra em território federal, no interior da Reserva Biológica do Trombetas e da Floresta Nacional Saracá-Taquera (Processo n. 541000.02189/2004-16). Desde então, nenhuma outra comunidade recebeu título definitivo de suas terras. Além do território do Alto Trombetas 1, as comunidades do Alto Trombetas 2, Jamari/Último Quilombo, Moura e Ariramba também estão com processo em andamento. Em março de 2018 a comunidade quilombola de Vila Nova de Cachoeira Porteira recebeu a titulação, a qual tramitava desde 2004 no ITERPA (www.quilombo.org.br/arqmo).

Nessas comunidades, os saberes, os fazeres, os modos, as manifestações religiosas e culturais são repassadas pelos membros mais antigos, de geração a geração, por meio da oralidade. O passado de sofrimento, de luta e resistência, bem como as conquistas e encontros da vida quilombola, são retratados em composições musicais, em poesias, em danças e outras expressões culturais, apresentadas em festas nas comunidades quilombolas ou mesmo em congressos e eventos dos quais os quilombolas de Oriximiná participam.

Diante de diversas expressões da cultura quilombola e por considerarmos este estudo de cunho bibliográfico e qualitativo optamos por analisar uma composição musical. Assim sendo, o empenho aqui é fazermos reflexões que ajudem a entender os símbolos (e seus significados) culturais e sociais e que auxiliem a compreensão sobre o processo de luta e resistência travado por essas comunidades em defesa do seu lugar.

Sobre imaginário e música

Ao longo do século XX muitos teóricos de diferentes áreas do conhecimento se interessaram em estudar o imaginário. Cada estudo apresenta diferentes dimensões e significações sobre o imaginário, mas neste estudo nos interessam as concepções de Bachelard, Durand e Maffesoli, que compreendem o imaginário como uma dimensão que vai além do irreal e do fictício.

A intenção neste estudo não é fazer reflexões aprofundadas sobre o imaginário. Assim apresenta-se, de forma breve, a visão pioneira de Bachelard (2002), de Durand (1988) - que parte dos estudos das estruturas antropológicas do imaginário, de Maffesoli (2001, 2005, 2010), que estendeu a noção antropológica para os grupos sociais, tomando o imaginário como patrimônio coletivo.

O filósofo Gaston Bachelard é considerado o pioneiro no estudo sistemático e interdisciplinar sobre o símbolo. A partir de seus estudos, Bachelard chegou a uma ideia do que poderia ser considerado o imaginário. Conforme as ponderações de Pitta (2005, p. 14),

Bachelard vai descobrir que o imaginário, muito longe de ser a expressão de uma fantasia delirante, desenvolve-se em torno de alguns grandes temas, algumas grandes imagens que constituem para o homem os núcleos ao redor dos quais as imagens convergem e se organizam.

Assim, na proposta de Bachelard, o imaginário seria uma estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano, sugerindo processos de organização que redundam da geração de imagens e em núcleos que sinalizam princípios organizativos do pensamento.

Na perspectiva de Bachelard (1990, p. 12), os elementos terra, ar, água e fogo são “harmônios da imaginação”, ou seja, eles nutrem o pensamento, os sonhos, regulam o real e o imaginário enquanto arquétipos do inconsciente. Freitas (2006) comenta que esses arquétipos tetra-elementares constituem a raiz de todas as coisas, têm um poder agregador que configura a imaginação e movimenta as forças psíquicas do homem em sua relação com o mundo material.

Para Pessanha (1991), a abordagem bachelardiana considera dois aspectos sobre a imaginação: a imaginação formal - fundamentada na visão, conceitualmente se encontra na memória e na percepção, aquela que é relacionada à função do real e estabelecida pelo racionalismo, diz respeito a reprodução do mundo material; e a imaginação criadora, ou material - é aquela que “recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem” (PESSANHA, 1991, p. 14-15), apresenta-se contra a própria materialidade das coisas, procurando superá-las ou até mesmo transformá-las.

Conforme Freitas (2006), Bachelard adota uma fenomenologia própria ou “uma sistemática de investigação da gênese da imagem poética do imaginário literário” (FREITAS, 2006, p. 41), em que as imagens são valoradas a partir de sua aura imaginária e possuem uma dinâmica criadora que as torna materiais na experiência corporal, ou seja, a materialização do imaginário acontece quando se cria, se sonha, se vive a matéria, quer por expressão linguística, quer por movimentos físicos, gestuais, rítmicos, sonoros ou outros (BACHELARD, 2002).

Seguindo essa linha reflexiva, as composições musicais, enquanto conjunto de palavras, imagens, sons e texturas, podem ser consideradas exemplos da materialização do imaginário e são ou podem ser permeadas de metáforas. Segundo Moraes *et al* (2015), os elementos naturais (terra, água, ar, fogo) da teoria de Bachelard são/servem como metáforas para o “devir” humano e sua representação na construção poética, essencial à constituição da unicidade humana.

Na concepção de Durand (1988), o imaginário é apresentado como a estrutura essencial onde se constituem os processamentos do

pensamento humano. O teórico, influenciado pelos estudos de Jung, de Mircea Eliade e de Gaston Bachelard, compreende que a forma simbólica da obra de arte é uma possibilidade para o homem vencer o tempo. Na organização desses pensamentos, chegou-se à crítica do imaginário, pautada pelo estudo da imagem, do símbolo e do mito como eixo central da interpretação da arte como forma simbólica. Conforme as ponderações de Anaz (2014),

Durand desenvolve a ideia de que, frente à angustiante consciência da morte e do devir, o homem adota atitudes imaginativas que buscam negar e superar esse destino inevitável ou transformar e inverter seus significados para algo reconfortante. Essas atitudes imaginativas resultam na percepção, produção e reprodução de símbolos, imagem, mitos e arquétipos pelo ser humano. Esse conjunto de elementos simbólicos formaria o imaginário, cuja principal função seria levar o homem a um equilíbrio biopsíquico diante da percepção da temporalidade e, consequentemente, da finitude (ANAZ, 2014, p. 15).

Na perspectiva de Durand só existe imaginário individual. As estruturas e regimes desenhados individualmente para o imaginário demonstram o modo como o homem tem buscado equilibrar as tensões e pulsões que incidem no seu próprio corpo e no mundo. Em suas reflexões, Durand esclarece que a arte é um dos produtos mais reveladores das atitudes imaginativas, que realizam a mediação entre o eterno e o temporal e constituem “a própria atividade dialética do espírito” (DURAND, 1988. p. 97).

A partir do pensamento de Durand, Pitta (2005) esclarece que o teórico fala em imaginário e não em simbolismo, “pois o símbolo seria a maneira de expressar o imaginário. [...] para se tratar de simbolismo, faz-se referência a ‘sistemas simbólicos [...]’” (PITTA 2005, p. 17). Para Durand, os sistemas simbólicos não são independentes, pelo contrário, dependem de uma visão de mundo específica, imaginária, que é a cultura.

A cultura, para Ferreira Santos e Almeida (2012), é como um universo simbólico que possui ao menos quatro processos: a criação, a transmissão, a apropriação e a interpretação dos bens simbólicos e das relações que se estabelecem. Os estudiosos ressaltam que, se é possível criar, se apropriar e transmitir, então o homem pode buscar sentidos para as coisas, interpretar aquilo que foi criado, transmitido, apropriado e sentido.

Por outro lado, as composições musicais podem ser consideradas formas de expressar o imaginário, assim como são um modo de dar sentido às vivências e lutas do homem e seu grupo. No caso deste trabalho, a canção quilombola expressa memórias, vivências e ambientes/lugares importantes da vida daquelas comunidades. As palavras cantadas, no sentido literal e/ou conotativo, possuem uma atmosfera que vai além dos sentidos diretamente interpretados. As significações podem abranger universos diversos e conectar indivíduos que compartilham do mesmo imaginário cantado pelos compositores quilombolas.

Aqui se faz relevante trazer as concepções de um dos mais importantes estudiosos do imaginário, Michel Maffesoli. Seguidor de Bachelard e Durand, Maffesoli amplia o sentido de imaginário do individual para o grupal, visto que considera o imaginário como algo que está além do indivíduo, algo que impregna o coletivo ou, pelo menos, uma parte dele, um estado de espírito que caracteriza um povo (MAFFESOLI, 2001).

A partir das considerações de Maffesoli (2001), não se pode reduzir o imaginário à cultura de um povo, mesmo que este seja impregnado de elementos culturais. Esse conjunto de elementos e fenômenos, chamado cultura, é passível de descrição, “o imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), ou seja, o imaginário vai além do descritível, é algo emblemático, complexo, imponderável. Não se trata de algo racional, sociológico ou psicológico; o imaginário tem algo de misterioso.

Nesse sentido, Silva (2001) pondera que, ao equiparar o imaginário à noção de “aura”, Maffesoli considera que o imaginário, além de ultrapassar o indivíduo, funciona como algo que “cimenta” o coletivo, um patrimônio compartilhado. A atividade simbólica é o que assegura a coesão do conjunto. Nas palavras de Maffesoli (2001),

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual. [...] o imaginário é, ao mesmo tempo, mais [...] que [...] cultura, é a aura que a ultrapassa e alimenta (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

Nessa mesma linha, Agostini (2005) considera que o imaginário social, como sistema simbólico, é responsável por manter a identidade de uma comunidade, visto que este não vem de forma natural, mas é construído socialmente. O autor, em seus estudos sobre música, ressalta que, pelo fato de ser uma construção social, o sistema simbólico de uma comunidade é recorrente nas músicas de um grupo, envolvendo temas como natureza, festa, amor, religiosidade e questões sociais.

Considerando-se, com base em Maffesoli (2010), que o imaginário grupal é uma fonte comum de emoções, de lembranças, de afetos, de estilos de vida, um catalisador, uma energia e, também, um patrimônio de todos aqueles que pertencem a um grupo/tribo, pode-se dizer que as canções quilombolas funcionam como um meio de transição do imaginário individual para o coletivo. Ainda que as composições musicais reflitam as atitudes imaginativas dos seus criadores, elas estabelecem um processo de compartilhamento de elementos simbólicos e seus significados entre os artistas e os demais indivíduos de um grupo e vice-versa.

Canto, luta e resistência

As comunidades quilombolas existentes em Oriximiná, segundo Andrade (2011), são descendentes de africanos escravizados que, no século XIX, fugiam das propriedades e fazendas de Belém, Santarém, Alenquer e Óbidos. Esses afrodescendentes encontravam na floresta refúgio e liberdade para construir uma nova vida. Atualmente, em Oriximiná, os quilombolas estão distribuídos em 37 comunidades às margens dos Rios Trombetas, Erepecurú, Acapu e Cuminá. São aproximadamente 1.200 famílias que vivem em nove territórios étnicos.

Segundo Corrêa (2016), os quilombolas desenvolveram um modo de vida peculiar, centrado na produção familiar e comunitária, baseado no extrativismo vegetal, na pesca, na caça, no cultivo de roças e nas trocas comerciais de produtos da floresta. A organização do trabalho familiar, os instrumentos, o espaço e o tempo voltados para as atividades agroextrativistas eram implementados pelo próprio grupo, com conhecimentos adquiridos na relação com a natureza e com a troca de saberes com culturas indígenas (ACEVEDO MARIN; CASTRO, 1998).

Nessas comunidades, os saberes, fazeres, os modos, a cultura, são repassados, de geração a geração, pelos membros mais antigos do grupo, por meio da tradição oral. Há, nesse grupo social, diversas expressões da cultura que podem ser consideradas como representações

significativas do imaginário coletivo, como por exemplo, as festividades religiosas e profanas, as danças, os ritos, as poesias, as músicas, dentre outras.

Dentre as várias expressões da cultura quilombola, optou-se por trabalhar com as composições musicais, pois, assim como outras linguagens artísticas, a música é um campo fecundo para explorar as manifestações do imaginário. “*Carimbó da escravidão*” é uma canção com ritmo acelerado, semelhante ao carimbó tradicional, em que se utilizam tambores e outros instrumentos típicos da cultura afro. Na gravação à qual se teve acesso para o desenvolvimento deste estudo, o canto é entoado pelo próprio autor. O andamento acelerado da música transmite a sensação de um tom otimista, alegre e eufórico. A seguir, apresenta-se a letra da música em foco:

Carimbó da escravidão
(Rafael Viana)

Meus índios, meus africanos
Acorda os que tão dormindo
Venham ver essa caminhada
Que estamos descobrindo

Os negros sofreram tanto que causava compaixão
Com chicote pelas costas e palmatória pelas mãos
Os negros padeceu muito nessa terra do Brasil
Procurando algum abrigo até que puderam fugir

Os negros quando fugiu
Fugiam quebrando as unhas
Onde foram se acampar
Lá no Campiche e no Turuna

Eu sou um poeta velho
Dentro dessa solidão
Meu povo vamos dançar
O carimbó da escravidão

No início da música, o compositor convida ou faz um apelo “acorda os que estão dormindo”. A imagem remete a um símbolo ascensional, que traz do sono à claridade, à luz do dia, convida os indígenas e os negros a saírem do estado sonolento à atividade, à mobilidade. Observa-se um jogo metafórico entre sombra (dormindo) e luz (acorda), onde há um esquema postural ascensional (os mortos são chamados ao mundo dos vivos).

Percebe-se, nos versos, que aqueles que dormem (inertes, imóveis) são convidados a mover-se, a movimentar-se em direção à descoberta e à vida, para juntos continuarem a caminhada. Ambos os grupos são convocados a sair da passividade do sono e da morte à ação da vida. Entende-se que o esquema postural remete também ao culto aos ancestrais, que estão sempre com os humanos, visto que o mundo dos vivos e o mundo dos mortos não são antagônicos, convivem entre si e são complementares, diferentemente do mundo cristão.

Quando o compositor faz referência a “meus índios, meus africanos”, passa a ideia de parceria, união, companheirismo. Nesse trecho da canção, é possível perceber o lugar de fala do compositor: ele fala como um militante, um quilombola, posicionando-se como integrante dos grupos citados. Salienta-se que o autor da música foi, por muitos anos, um líder na busca por direitos desses grupos.

Índios e negros estão descobrindo juntos um novo caminho. Nesse caso, é o caminho da luta, da resistência, da conscientização sobre seus direitos, visto que esses grupos, no Trombetas, enfrentam problemas parecidos, como questões ligadas aos territórios, ao meio ambiente, às políticas públicas, dentre outros. Nesse período de descobertas, os negros do Trombetas participavam de encontros e reuniões, promovidos pela igreja católica e instituições como o Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará - CEDENPA, para reflexão e mobilização dos quilombolas.

É válido ressaltar que no canto os quilombolas são chamados de “africanos” e isso remete aos antepassados desse grupo, visto que as comunidades quilombolas de Oriximiná são descendentes de africanos escravizados, que no século XIX, fugiam das fazendas de Belém, Santarém, Óbidos e outros municípios paraenses (ACEVEDO MARIN; CASTRO, 1998, FUNES, 2003, ANDRADE, 2011).

Nos versos *os negros sofreram tanto que causava compaixão, com chicote pelas costas e palmatória pelas mãos, os negros pade-*

ceu muito nessa terra do Brasil, procurando algum abrigo até que puderam fugir, percebe-se que o convite ao mundo dos antepassados persiste e a justificativa vem por meio de referências, tais como: o sofrimento, os castigos corporais, a localização geográfica das punições, até culminar com a libertação pela fuga.

Nesse trecho da canção, o autor fala de um passado de violência (*chicote pelas costas e palmatórias pelas mãos*), de fuga, sofrimento e dor (*fugiam quebrando as unhas*). Podemos observar a referência à mão que, segundo Chevalier (1990), é um símbolo de atividade, de maestria e de instrumento de domínio. O autor também menciona as costas, que significam potência, força física.

Pelos versos, percebe-se que os castigos eram aplicados principalmente nas costas e nas mãos, pois são lugares de força dos quais o africano escravizado se utiliza para obter os produtos do trabalho servil. Por meio desses lugares de força, o escravizado era duplamente castigado: pelo trabalho servil e pela agressão ao lugar do seu corpo de onde emerge a potência para o trabalho.

Nesse caso, a fuga é a maneira de se livrar das penúrias e dos castigos impostos. A canção, de algum modo, revive esse lugar de resistência que a fuga simboliza. Pode-se observar que a fuga não ocorre sem perigos, riscos ou prejuízos. A fuga é, ao mesmo tempo, libertação, mas também representa dor e tem consequências como as punições na extensão corporal (*quebrando as unhas*).

Sobre a busca de um lugar para fugir (*procurando algum abrigo*), parece que este foi encontrado, visto que o autor menciona que os africanos escravizados acamparam no *Campiche* e no *Turuna*, nomes que fazem referência a dois mocambos antigos ocupados por escravizados fugidos. Esses mesmos locais também são citados nas histórias sobre os antepassados contadas pelos mais idosos. Campiche e Turuna são dois afluentes do rio Trombetas; antes dos escravizados fugidos chegarem a essas localidades, os indígenas já as ocupavam e, provavelmente, também as denominavam.

Na última parte da composição, o autor se autodenomina “*eu sou um poeta velho, dentro dessa solidão*” e convida o povo a dançar o “*carimbó da escravidão*”. Talvez ele se nomeie e se sinta assim por ser um dos moradores mais antigos das comunidades quilombolas, por lembrar-se de fatos, pessoas, lugares, momentos e vivências que os demais descendentes não viveram e apenas conhecem pelas narrativas,

poesias e cantos dos anciãos. Esses anciãos são guardadores da sabedoria que, nessas comunidades, é transmitida pela oralidade. Ao mesmo tempo em que se posiciona humildemente ou imponente como “poeta velho”, ele não se rende a nenhum dos papéis, pois evoca a potência comunal de quem se anula em prol do bem comum.

A referência ao poeta velho parece simbolizar a figura do preto velho, escravo sofrido, contudo cheio de sabedoria sobre a vida, sobre a natureza. O poeta/preto velho experimentado na poesia é também o poeta do desterro, da dor, da tristeza e da solidão. Para fazer frente às agruras da dor da escravidão, o poeta/preto velho convida todos, daqui e de lá, para dançar. A dança, como forma de alegria, de superação, de força, ao mesmo tempo que é lembrança é também vitória, ao mesmo tempo que é tristeza pelos sofrimentos é igualmente alegria pela libertação.

A narrativa, pode ser descrita, em duas partes: na primeira, descreve-se o passado sofrido, de fuga e dor, mas também uma caminhada nova em busca de liberdade e abrigo; na segunda, menciona-se o abrigo encontrado, a dança do “*Carimbó da Escravidão*”, que pode ser representativo da liberdade conquistada. A referência ao carimbó parece funcionar como uma consciência de lugar, de espaço geográfico, de tempo. Pode não ser a dança em África, mas a dança é importante no presente, nesse sentimento de pertencimento à terra e ao lugar de acolhimento simbólico.

Observa-se na canção um momento de melancolia do poeta frente a todos os momentos vividos. É como se ele tivesse chegado em um momento da vida em que o ser humano reconhece, se conscientiza da sua finitude no tempo, mas o compositor opta por celebrar/exaltar as vitórias de seu povo. Ao se deparar com as possibilidades do devir, entende-se que o compositor do “*Carimbó da Escravidão*” sonha, devaneia, cria um mundo, ou seja, materializa isso tudo em suas canções. Segundo Bachelard (2002, p. 126), “o imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio, ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material”. Para Bachelard, as imagens poéticas, nesse caso as canções, são mais que simples metáforas, dado que elas podem nos levar a instintos, sentimentos recalcados e nos fornecer pistas que conduzem ao trajeto antropológico do poeta.

Com base em Durand (1988), pode-se considerar que o compositor, ao elaborar essa narrativa, busca expressar sua subjetividade,

mas também procura seu equilíbrio biopsicossocial, visto que as composições também têm essa finalidade. A partir das considerações de Maffesoli (2001), também podemos dizer que as memórias que o autor compartilha com as gerações mais jovens, por meio de suas músicas, servem para “cimentar” o imaginário desse grupo, servem como elo, como elemento de transmissão da história dos quilombolas.

Considerações Finais

A vida do homem é impulsionada pelo imaginário. As aspirações, aflições e as explicações construídas pelos humanos todos os dias estão fundadas no conjunto de símbolos, mitos e arquétipos provenientes do imaginário. Os mecanismos, as estratégias que os homens criam para viver o dia a dia, os pensamentos, os gestos e objetos, inclusive o que se chama de real e de razão, estão alicerçados no imaginário (BARROS, 2007).

A música é um modo de expressar a subjetividade humana, um meio pelo qual se busca um equilíbrio biopsicossocial, e essa estabilidade é uma das funções do imaginário. As canções são fontes carregadas de elementos simbólicos que procuram atender a essa função do imaginário. No caso dos quilombolas de Oriximiná, a música não é somente uma manifestação artística, pois está impregnada de discurso político e narra as lutas históricas, a resistência e as conquistas dessas comunidades afrodescendentes.

Com base em Maffesoli, percebe-se que a narrativa musical é baseada nas memórias do autor, memórias afetivas que se projetam no canto. Entretanto, o grupo como um todo reconhece tais memórias, pois expressam simbolismos compartilhados pelas comunidades quilombolas. Nesse ponto, é perceptível como o imaginário ultrapassa o indivíduo e impregna o coletivo, podendo constituir-se um patrimônio compartilhado e, de alguma forma, contribuindo para “cimentar” e assegurar a coesão do grupo e/ou mesmo para pôr em questão determinadas formas de ser, pensar e estar desses grupos, impelindo-os à ação.

Referências

ACEVEDO MARIN, Rosa; CASTRO, Edna. **Negros do Trombetas: guardiões dos matos e rios**. Belém: NAEA/UFPA, 1998.

AGOSTINI, Agostinho Luís. **O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha**. 2005.

- ANAZ, Silvio. O imaginário na canção popular: um estudo semiótico dos elementos simbólicos presentes nos gêneros musicais midiáticos. In: **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 6, jul-dez, 2014.
- ANDRADE, Lúcia M. **Os quilombos da bacia do rio Trombetas**. CPI-SP, São Paulo: 2011.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Sob o nome de real**: Imaginários no jornalismo e no cotidiano. Porto Alegre: Amazém Digital Comunicação, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número). Trad. Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO. **Terras quilombolas em Oriximiná**: pressões e ameaças. 1ª ed., São Paulo, 2011.
- CORRÊA, Sílvia da Silva. **“E continuamos a ser escravos na nossa própria terra”** – a reprodução subordinada dos quilombolas do Rio Trombetas ao capital-trabalho e as transformações no território. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2016.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. In: **Educação e Filosofia**. Uberlândia, v. 20, nº 39 - jan./jun. 2006. p. 39-70.
- FUNES, A. Eurípedes. Mocambos do Trombetas: memória e Etnicidade (séculos XIX e XX). In: Gomes, Flávio & Del Priore, Mary (Orgs). **Os senhores dos rios – Amazônia, Margens e Histórias**. São Paulo: Elsevier, 2003.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: **FAMECOS**. Porto Alegre, n. 15. Ago. 2001. p. 74-82.

_____. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **Tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MORAES, Heloisa J. P. *et al.* Entre os fios que tecem a peneira d'água: uma leitura do poema de Manuel de Barros por meio do enfoque do imaginário, sob a perspectiva do regime diurno da imagem. In: **RevLet** - Revista Virtual de Letras, v. 07, n. 02, p. 202-218, ago/dez, 2015.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

SILVA, Juremir M. **Tecnologias do imaginário**: esboços para um conceito. Compós, 2013.

_____. O imaginário é uma realidade? In: **FAMECOS**. Porto Alegre, nº 15, ago. 2001. p. 74-82.

Imaginário e as simbologias da língua do Boi-bumbá em Parintins, Amazonas

Jessica Dayse Matos Gomes

Introdução

A cultura de um povo possui símbolos, imagens e significados distintos, muito além do alcance da visão. No município de Parintins, distante a cerca de 370 km em linha reta da capital do Estado do Amazonas, é realizado anualmente um Festival Folclórico onde as diferentes manifestações culturais da Amazônia são apresentadas. Entre elas, a cultura de matriz africana, tendo como representantes os personagens Pai Francisco, Mãe Catirina e Gazumbá.

A festa de boi-bumbá de Parintins vem mantendo durante décadas sua identidade evidenciada pela exaltação da cultura indígena. Mas nos últimos anos há crescente referência à cultura negra na Amazônia e sua contribuição na manifestação popular parintinense, mesmo ante o estranhamento por grande parte do segmento populacional no que se refere a abordagem à presença negra no Estado do Amazonas.

Sobre a cultura afro em Parintins assim como em todo o Estado, é importante salientar que mesmo sabendo de sua importância na formação sociocultural amazônica, ainda é relegada ao segundo plano, mesmo que se possuam registros quantitativos na literatura local. Apesar de a cultura negra em Parintins ser significativa na sociedade parintinense, os registros que evidenciam aspectos histórico-culturais da presença afro são limitados e pouco divulgados no município.

Também não há afirmações de grupos afrodescendentes no território parintinense. Mas nas apresentações de boi-bumbá se têm exaltado as contribuições dos negros na festa que hoje é reconhecida mundialmente. O cerne de toda a manifestação folclórica de Parintins está no auto que narra a morte e ressurreição do boi preferido do dono da fazenda. O animal foi sacrificado devido o desejo de uma negra grávida, Mãe Catirina, que exigiu de seu esposo, conhecido no Folclore como Pai Francisco, a morte do boi e a retirada da língua para a mesma saciar seu desejo e para que a criança esperada não nascesse com cara de boi.

Neste trabalho destaca-se um ponto a qual deteremos nossa atenção: a simbologia da língua do boi, que se une aos estudos sobre imaginário, pois “não há vida simbólica fora do imaginário” (SILVA, 2003, p. 1). O órgão é interpretado de diferentes formas na realização do auto do boi e aqui se propõe uma análise sobre as diferentes interpretações que este símbolo pode possuir na observância do imaginário coletivo, pois, todo signo possui caráter ideológico que reflete composições sociais (BAKHTIN, 1995).

Neste enredo se encontra o objetivo deste artigo, que discute a simbologia da língua evidenciada no auto do boi-bumbá de Parintins. Nesse sentido, o presente artigo se estrutura em duas partes: a primeira, intitulada *Auto do boi-bumbá: das raízes ao espetáculo em Parintins* onde se discute o que o Auto do Boi representa, suas mudanças no contexto do boi-bumbá amazônico, os primeiros registros sobre o auto do boi na Amazônia e como a brincadeira dos bumbás evoluíram a partir das histórias dos dois bois de Parintins.

O segundo tópico é denominado de *A língua do boi-bumbá de Parintins: simbologias e interpretações* onde são discutidas as imagens, os imaginários e as diferentes interpretações sobre o envolvimento da língua do boi com os personagens negros do Auto dos bumbás amazônicos. No terceiro e último tópico procedemos às considerações finais onde evidencia-se o que se entende por imaginário, questionando o porquê de Mãe Catirina ter escolhido a língua do boi, em especial, o órgão do animal mais valioso da fazenda. Também se discute sobre anseios, imagens e simbologias que podem estar relacionadas ao desejo de Catirina.

Auto do boi-bumbá: das raízes ao espetáculo em Parintins

Numa visão geral, o Auto do Boi é “uma dança dramática [...] simples, emocional, direta e de linguagem natural. Com um enredo universal e intemporal, tem caráter essencialmente alegórico e faz personagens reais contracenarem com símbolos, ideias ou lendas” (AZEVEDO NETO, 1983, p. 65). O momento teatral do Auto do Boi-Bumbá apresenta representantes das raças branca, negra e indígena e seus respectivos arquétipos. O Boi-bumbá é um folguedo que deriva do Bumba-meu-boi¹⁰, que adaptou o auto de herança europeia trazido pelos portugueses para o Nordeste brasileiro com os impactos da floresta amazônica.

¹⁰ Seu enredo narra “a morte e a ressurreição do boi ocorrido em uma fazenda no século XIX, no Nordeste brasileiro, na época da colonização” (FARIAS, 2005, p. 24 apud CARDOSO, 2013, p. 29).

Aqui, o Auto deixou de ser natalino para ser celebrado no mês de junho, afastando o negro e evidenciando o caboclo. Sobre esta questão, Assayag (1995) apud Cardoso (2013) destaca que “o canto muda e o verso substitui o linguajar africano por uma linguagem regional. Outros personagens são incorporados ao auto, e quem ressuscita o boi não é mais o curador e sim o pajé” (ASSAYAG, 1995; CARDOSO, 2013, p. 29). A celebração ganhou personagens adequados à realidade da região destacando a identidade dos amazônidas.

Por volta de 1840 e 1859, em seus mais antigos registros, o Auto do bumba meu boi era analisado como folguedo de escravos mal visto pelas elites devido ser interpretado como incitador de baderna imoral e violento. O fato de o folguedo ser conotado como baderna está ligado ao código de conduta que proibia a aglomeração de escravos (exceto em eventos religiosos) e à atuação de capoeiras que eram considerados indivíduos insubordinados do ócio (SALLES, 1988). Entende-se que a realização do auto ameaçava a ordem civilizatória que as elites queriam manter, além de que o auto era tido como sátira mostrando insubordinação dos negros em relação ao branco escravista.

Neste sentido, o bumba meu boi maranhense e paraense influenciaram a criação e desenvolvimento do boi-bumbá amazonense que também traz em sua conjuntura de quadros independentes o bailado dramatizado com aparições de personagens variados culminando com a morte e ressurreição do Boi (ALVARENGA, 1960 apud CARDOSO, 2013).

Por outro lado, um dos mais antigos registros feitos sobre o Boi-bumbá na Amazônia é realizado por Galvão (1951) que descreve que o dono do boi (também chamado de mestre), armava um curral em sua casa desde o mês de maio, onde se realizavam os preparativos para que o boi fosse dançar nas casas dos donos que mandaram convite ao amo, durante o período junino (GALVÃO, 1951 apud BRAGA, 2002). Entende-se que o amo do boi organizava uma demonstração do folguedo para atrair mais pessoas que apreciassem a brincadeira e pagassem para que esta fosse realizada em seu terreiro, o que tornaria esse apreciador em dono do boi, temporariamente.

Apresentando de forma resumida a encenação do Auto do Boi-bumbá amazônico de Gurupá em tempos de outrora, Braga (2002) cita Galvão (1951), descrevendo o momento em que os vaqueiros, o boi, Pai Francisco e Mãe Catirina entram na quadra) para a realização

do Auto que culminará na morte e ressurreição do boi. Ao ser morto por Chico, o animal “tinha sua língua arrancada e vendida na forma de um pedaço de papel que Pai Francisco fingia tirar da boca do boi morto para entregá-lo ao dono da casa” (GALVÃO, 1951 *apud* BRAGA, 2002, p. 16). O registro apresentado demonstra a venda da língua para custeio da brincadeira de boi e o negro Chico é o vendedor, apesar de não ser o Amo, o senhor à qual o animal pertencia.

A língua transformava-se em envelope de dinheiro no fim da apresentação para custear a festa da matança do boi no mês de julho, onde a morte causada pelo desejo de Mãe Catirina era solucionada magicamente pelo doutor que traz o boi de volta com três espirros em meio ao urro do animal. O boi vivo saía derrubando os brincantes causando risos em meio à degustação do vinho que lembrava o sangue que o boi derramou em seu sacrifício. Havia muita música e comida na celebração da matança do animal ressuscitado (GALVÃO, 2002).

No auto do Boi de Gurupá descrito percebe-se a aceitação da morte, representando a realidade idealizada, revivendo, construindo simbolicamente o animal amado. Essa representação integra-se ao imaginário, pois, para Silva (2013, p. 2):

Num sentido mais convencional, o imaginário opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente. Numa acepção mais antropológica, o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros, com um antes, um durante e um depois (no qual se pode interferir em maior ou menor grau).

Entende-se que o ser idealizado não se opõe à realidade, mas se formata simbolicamente, uma vez que existe interação entre o real e o imaginário no meio social. Para Maffesoli (2001, p. 76) “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo”, uma vez que o coletivo dissemina imagens e símbolos que são absorvidos pelos sujeitos.

De certo modo, a brincadeira de boi-bumbá é um modo de ser compartilhado com o coletivo e ganhou espaço no meio do povo, conquistou grupos, uniu classes sociais, apresentou personagens que, considerados “párias” da sociedade, se tornaram protagonistas no Auto, ainda que suas vozes sejam caladas no processo da brincadeira. Segundo Silva, “o imaginário é uma língua. O indivíduo entra nele pela

compreensão e aceitação das suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação” (SILVA, 2013, p. 2). Os sujeitos que se manifestam no Auto do Boi têm sua fala interligada à imagens, símbolos e significados, através de suas práticas sociais, que compõem seu imaginário.

O folclore de Parintins, especialmente, o boi-bumbá - uma das mais reconhecidas manifestações amazônicas - tem sua gênese e desenvolvimento ligados à cultura negra, com a ênfase de os fundadores dos bois serem descendentes de negros nordestinos e elementos que reafirmam a ligação com a cultura afro como: marujada, batucada, homenagem a São Benedito, entre outros indícios e afirmações que os bois manifestam. Sobre a presença negra no território a qual compreende Parintins, no Estado do Amazonas, Valentin (2005) considera que:

Vale ressaltar que a presença de negros no médio Amazonas, mesmo pequena, influencia o surgimento e a própria evolução do boi-bumbá na região [...] o bumba meu boi do Maranhão, trazido para a região pelos migrantes da seca, encontrou aqui não só um folgado parecido, como também através do convívio com os negros, a identificação com o seu ritmo e sua música (2005, p. 86).

Evoluindo e se tornando um espetáculo bastante valorizado pelo mercado do Turismo Cultural, o Boi-bumbá parintinense deixa de ser limitado a uma brincadeira de rua e quintais e passa a ser apresentado com toda uma estrutura no Festival Folclórico, realizado na Arena do Bumbódromo no último final de semana de junho a cada ano em Parintins.

O espetáculo tem como atrações principais os bois Garantido e Caprichoso. O primeiro tem sua história envolvida com a trajetória de seu fundador Lindolfo Monteverde, nascido em 1902, descendente de negros da costa da África que chegam a Parintins no século XIX (MONTEVERDE E MONTEVERDE, 2003, p.11).

Com relação ao Boi Caprichoso, muitas histórias tentam explicar sua origem, sendo uma das mais conhecidas e relatadas por antigos moradores de Parintins de que existem ligações entre o Boi Caprichoso e a Praça 14 de Janeiro em Manaus (bairro onde se localiza o Quilombo do Barranco), dando a entender que o Coronel José Furtado Belém teria trazido o Boi Caprichoso da Praça 14 para brincar em Parintins

em 1913, sendo que esse bumbá teria “nascido em Manaus” em 1912 (SAUNIER, 2003, p. 206).

Por outro lado, é interessante notar que os Bois de Parintins têm sua brincadeira evoluída para espetáculo comercial, e que há destaque a culturas pertencentes a formação sociocultural da Amazônia, entre elas, a cultura negra, silenciada durante muitos períodos da História Regional, mas que vem sendo revelada e colocada em discussão com as lutas de remanescentes quilombolas e debates sobre identidades étnico-raciais.

A língua do boi-bumbá de Parintins: imaginário e simbologias

Entende-se por imaginário uma fonte impulsionadora racional e não-racional para a atuação na realidade vivenciada. Segundo Silva (2003, p. 4) trata-se “de uma represa de sentidos, de emoções, de vestígios, de sentimentos, de afetos, de imagens, de símbolos e de valores. Pelo imaginário o ser constrói-se na cultura”. Sendo uma soma de imagens que constituem a relação simbólica do homem com o meio, o imaginário se assenta nos mitos e rituais que são atualizados em cada ambiente cultural. No entanto, transcende as formas culturais, pois lhes são anteriores. O imaginário está para além do visível, é uma aura.

A imaginação é acionada pela sensorialidade que mantém sua dinâmica, uma vez que as vivências humanas são experiências sensoriais e conhecemos o mundo através dos sentidos. Desta forma, o imaginário social dos parintinenses está envolvido em múltiplas imagens, símbolos, sentidos, emoções, vestígios e valores.

Na brincadeira de Boi-bumbá, espetacularizada no contexto atual, identificamos o núcleo de toda a sua essência: o auto que apresenta personagens que dão início ao folguedo. Para Monteverde e Monteverde (2003), Auto do boi é constituído pelos personagens Amo, o boi, o vaqueiro, Pai Francisco, Mãe Catirina, os índios, o padre, o doutor das Cachaças e Mãe Maria. Ademais, alguns personagens não são mais apresentados pelos Bumbás de Parintins no Festival Folclórico, tal como o doutor, o padre e a Mãe Maria.

No cerne do boi-bumbá está a Mãe Catirina e Pai Francisco, representantes da cultura negra, condutores de todo o momento simbólico que é a morte e ressurreição do boi mais amado pelo dono da fazenda. É o desejo de Catirina pela língua do boi que leva Francisco a

matar o animal preferido. O fundamento que conduz o auto do bumbá é elucidado em toadas como a intitulada Auto do Boi (DIAS E MOURA, 2012) que musicaliza: “Ao som desse negro batuque/ Te envio à guerrear/ Mãe Catirina tinhosa/Pai Francisco e Gazumbá/ Se ela comer essa língua pra desejo saciar/ Boto fé no pajé curandeiro pro meu boi ressuscitar”.

A língua é o órgão, a parte do boi desejada pela grávida, um alimento muito apreciado no município de Parintins, onde a pecuária é uma das atividades econômicas mais importantes. O boi de carne e o boi de pano possuem uma ampla representatividade no imaginário coletivo parintinense, já que o próprio animal em si possui um arquétipo de poder.

Mas questiona-se o porquê de Mãe Catirina ter escolhido a língua do boi: era apenas um simples desejo de gestante, ou uma mensagem carregada de anseios, imagens e simbologias?

Nos registros feitos sobre a encenação do Auto do Boi-bumbá na Amazônia realizada nos quintais onde se contratava a brincadeira, Galvão (1951) descreve que após a morte do boi alegórico o negro retirava a suposta língua do animal e simbolicamente a vendia ao dono da casa na forma de um pedaço de papel que Pai Francisco fingia tirar do boi morto para dar ao dono da casa, e “no final da apresentação, a língua assumia a forma de um “envelope contendo dinheiro”; “o produto destinava-se ao custeamento da festa que encerrava as representações do auto no ano”, na chamada “matança” do boi”.

O pai Francisco é o responsável pela condução da festa da morte e ressurreição, por tirar a língua do amado boi e por mediar o processo de morte e ressurreição do mesmo, uma vez que é ele quem chama o curador, o pajé. A morte do boi é metafórica, transcendendo o corpo material e permitindo o surgimento de um ser renovado, o boi ressuscitado (SILVA, 2011).

A composição Auto do Boi, de Enéas Dias e Marcos Boi, trouxe ênfase para o núcleo da brincadeira de boi-bumbá na Amazônia dentro da arena do Bumbódromo. A toada com a tradicional encenação do Auto, contribuiu para que a associação folclórica explorasse o auto do boi mostrando os negros como condutores iniciais de todo o enredo apresentado pelo bumbá. No ano de 2018, o Boi Caprichoso também passou a retomar o destaque à cultura negra com a encenação do Auto do Boi Amazônico, possibilitando mais espaço para os personagens negros.

Mas é importante frisar que o Auto do Boi, apesar de comum aos dois bois, tem suas particularidades em suas apresentações. Para exemplificar, percebe-se que nas representações mais antigas do Boi Garantido, o filho aguardado por Mãe Catirina é chamado de Manduzinho; já nas dramatizações do Boi Caprichoso, é chamado de Gazumbá. Atualmente, ambos apresentam tanto Pai Francisco, Mãe Catirina e Gazumbá em seus espetáculos.

Nos últimos anos, Pai Francisco e Mãe Catirina são evidenciados novamente no Festival e chamados a uma apresentação mais centrada, sem tantas atitudes caricatas. Durante os anos 1990, o auto do boi era apresentado em toadas como a seguinte:

*Venderam a língua do boi
Da baixa do São José
Eu já falei pro meu amo
Eu vou descobrir quem foi
Que vendeu a língua do boi
Olha mãe Maria, estou desconfiando
Que pai Francisco e Catirina
Venderam a língua do meu boi
Vamos conversar pai Francisco
Conta como foi
Não desejes mais Catirina
A língua do meu boi.*

A toada Língua do Boi de composição de Paulo Silva (1991) apresenta que há a desconfiança do vaqueiro sobre Pai Francisco e Mãe Catirina, de terem vendido a língua do boi. Essa língua não teria sido consumida, mas comercializada. Por qual motivo os personagens negros venderiam a língua do boi? Poderia se ter um imaginário sobre a luta por emancipação ligada a venda da língua do boi preferido do amo branco? O negro Francisco, responsável pela matança do boi é que recolhia o dinheiro da brincadeira que se desenvolveu nos quintais, precisando ser custeada por padrinhos de classe abastada, que representam o Amo.

Mas o direito à língua é reclamado pelo vaqueiro leal, que representa o dominado pelo poder vigente, pelo senhor da fazenda. Percebe-se na toada a tentativa de tirar o poder de dominar o órgão fundamental para a “voz” dos negros Chico, Catirina e a criança que receberia o melhor desde seu desenvolvimento no ventre materno. O

Boi Caprichoso também apresenta o Auto do bumbá através da toada homônima, de autoria dos compositores Hugo Levy, Carlos Paulain e Sílvio Camaleão (2001), conforme:

Pai Francisco e mãe Catirina
Eu vou contar como foi/
Mestre Chico apaixonado teve que matar o meu boi/
Na fazenda que eles moravam comida tinha bastante/
Pasto verde, água, boi gordo e o mais bonito de todos/
De pêlo negro e brilhoso,
é o boi, é o boi, é o boi Caprichoso
Catirina, mãe Catirina, Guerreira mãe parintina
Queria a língua do boi
Mestre Chico apaixonado, facão de gume afiado
Tirou a língua do boi
[...]E o povo azul da fazenda
Segundo conta a lenda
Queria vivo o boi

A toada apresenta as imagens que compõem o imaginário dos compositores do Boi Caprichoso demonstrando nesta versão, uma fazenda farta, entretanto a paixão por Mãe Catirina dominou Pai Francisco, fazendo este tirar a língua bovina por amor à mulher, à negra dona de seus sentimentos amorosos. É interessante observar que a reclamação para a volta à vida do boi é feita pelo povo e não pelo amo da fazenda como no Auto realizado pelo Boi Garantido. Há o coletivo que utiliza uma só “língua” para manifestar seu anseio pela ressurreição do amado boi Caprichoso.

Francisco e Catirina são negros, marginalizados, excluídos socialmente, mas que são protagonistas da história que envolve a morte do mais valioso bem da fazenda que é o boi. A brincadeira, financiada pelos privilegiados socialmente seria uma demonstração da autonomia dos negros, uma vez que Pai Francisco desafia seu “dono” ao atender o desejo de sua mulher, Catirina, que exige que seu desejo seja atendido. Todo esse processo e interpretações estão envolvidos em valores simbólicos.

Apesar de serem os protagonistas do Auto Amazônico, Pai Francisco e Mãe Catirina foram relegados às margens da brincadeira de boi. Nas apresentações dos bumbás de Parintins os personagens negros não eram tidos como representatividades negras, mas como figuras cômicas.

cas (como se vê na **Figura 1**), com características tais como: homens vestidos de Mãe Catirina, humoristas de carreira caracterizados como um dos personagens negros; o uso de Black Face (ainda recorrente nas apresentações das duas associações folclóricas).

Figura 1: Pai Francisco, Mãe Catirina, Manduzinho (carrinho) na apresentação do Boi Garantido.



Fonte: Acervo pessoal

Nos últimos anos, os dirigentes dos bumbás passaram a organizar apresentações que exaltassem a presença negra na Amazônia, mostrando sua importância sociocultural, destacando as figuras dos negros no Auto e na constituição da identidade amazônica. Outros valores simbólicos foram atribuídos aos personagens negros, mas as antigas caracterizações ainda são utilizadas. Para Maffesoli (2001) a ideia de fazer parte de algo é o que determina o imaginário, uma vez que este possibilita o compartilhamento de linguagens, filosofias de vida, visões de mundo e das coisas, entre o lógico e o incoerente.

A língua é um símbolo essencial para a participação dos negros na brincadeira do boi/Festival de Parintins e é também um símbolo de grande importância que deve ser analisado no Auto do Boi. O órgão é um signo, uma imagem que se liga com as imagens dos negros que advém do imaginário coletivo, desenvolvedor da brincadeira.

Entende-se que diferentes imaginários e simbologias envolvem a língua no auto dos bumbás Garantido e Caprichoso de Parintins, desde seus primeiros momentos nas ruas e quintais e até sua realização atual na arena do Bumbódromo de Parintins. Deve-se desenvolver maiores reflexões sobre seus diversos signos e símbolos que a língua representa, além de compreender ressignificações de forma coerente com a contribuição afro na manifestação popular local assim como em outras.

Considerações Finais

A língua dentro do contexto do Auto do Boi-bumbá amazônico envolve-se em diversos imaginários e simbologias sobre a presença negra no âmbito parintinense. A coletividade apresenta imagens sobre os negros que advém de suas vivências e influencias dos múltiplos imaginários existentes. Os negros que são protagonistas do Auto do Boi-bumbá por muitos períodos, são silenciados pelo poder dominante (vozes de poder) dos donos do boi que querem dominar a língua de seu próprio animal amado e poderoso, “boi brinquedo revivido” que junta marginalizados e abastados em um cenário de simbolismos e discussões profundas sobre a realidade coletiva.

Os personagens negros no Auto do Boi são imaginados de diferentes formas pelos expectadores das apresentações dos bumbás. Ora, Pai Francisco, Mãe Catirina e/ou Manduzinho/Gazumbá são visualizados por muitos brincantes como personagens cômicos coadjuvantes que devem provocar risadas aos apreciadores da brincadeira, provocando o amado boi e correndo riscos de serem chifrados pela fúria do boi mítico. Outros brincantes consideram os personagens negros a essência do Auto, que devem ter um tom mais sério, sem a necessidade de uso de Black face, além de ser ouvidos e reconhecidos por sua importância na brincadeira hoje espetacularizada pela mídia.

A língua então é um arquétipo de poder que possui diferentes significados dentro do Auto do Boi. Os negros que antes foram sendo silenciados, têm sido destacados pelos bumbás no Bumbódromo nos últimos anos, com a língua em seu centro. Entre os significados que a língua possui na brincadeira estão a concepção de que ela é objeto de poder, uma moeda de troca, um campo imaginal onde vivências podem ser alteradas e meio para a realização dos desejos de emancipação. Deve-se conhecer ainda mais as diferentes concepções da sociedade sobre

a participação dos negros na brincadeira de boi-bumbá e como a língua pode possuir todo um universo simbólico constituído de imaginários que se materializam por meio de atitudes que acabam por um período silenciado e oprimindo os negros. Por outro, dando vocalização aos mesmos por meio do domínio da língua e possibilitando sua emancipação/luta por mudanças no contexto da brincadeira e projeção para o meio social.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 1. ed. 2. imp. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Globo, 1960.

ASSAYAG, Simão. **Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

AZEVEDO, Juliana Batista e SIMAS, Hellen Cristina Picanço. **Amazônia nas toadas do boi-bumbá Garantido. RELEM – Revista Eletrônica Mutações**, Universidade Federal do Amazonas, julho-dezembro, 2015.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís, Ed. Alcântara, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Danças e andanças de negros na Amazônia: por onde anda o filho de Catirina?** In: O fim do silêncio: presença negra na Amazônia/ Patrícia Melo Sampaio (Organizadora). – Belém: Editora Açai; CNPq, 2011.

_____. **Festas religiosas e populares na Amazônia: cultura popular, patrimônio imaterial e cidades**. In: Centro de Estudos Sociais - Universidade de Coimbra. (Org.). Oficinas do CES. 2007, v. 288, p.

_____. **O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins**. Somanlu, v. 2, número especial, 2002..

CARDOSO, Maria Celeste de Souza. **Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas – Manaus: UEA, 2013.

DIAS, Enéas, MOURA, Marcos. **Auto do Boi**. Intérprete: Sebastião Júnior. In: Garantido Tradição, 2012. 1 CD. Faixa 7. Disponível em: <https://soundcloud.com/alangarantido/07-auto-do-boi>. Acesso em 11/12/2019.

FARIAS, Júlio César. **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2005.

GALVÃO, Eduardo. **Boi-bumbá**: versão do baixo Amazonas. In: Anhembi. São Paulo, v.3, nº 8, julho, 1951

LEITE, Edson. Lazer, turismo, folclore e tradições populares no Brasil. In: **RAÍZES**, nº 37-38, 54 dez. 2008. p. 54-58.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, No 15, agosto 2001. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>. Acesso em 29/05/2018.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História Oral**: como saber, como pensar. 2ª ed. 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2011.

MONTEVERDE, Dé; MONTEVERDE, João Batista. **Boi Garantido de Lindolfo**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas; Secretaria de Estado da Cultura; Editora da Universidade Federal do Amazonas e Universidade do Estado do Amazonas, 2003.

SAUNIER, Tonzinho. **Parintins**: Memória dos acontecimentos Históricos. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2003.

_____. **O magnífico folclore de Parintins**. Manaus: Casa Civil, 1989.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Paulo. **Língua do boi**. Intérprete: Paulinho Faria. In: Garantido, Uma origem cabocla. 1991. 1 CD. Faixa 4. Disponível em: <https://soundcloud.com/torcedor-garantido-ii/garantido-1991-lingua-do-boi>. Acesso em 11/12/2019.

SILVA, Simone Pereira da. **Os sentidos da festa: (re)significações simbólicas dos brincantes do Reisado de Congo em Barbalha-CE (1960-1970)**. Dissertação (Mestrado) – UFPB, João Pessoa, 2011.

VALENTIN, Andréas. **Contrários: a celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins**. Manaus: Valer, 2005.

Toadas citadas:

DIAS, Enéas, MOURA, Marcos. **Auto do Boi**. Intérprete: Sebastião

Júnior. In: Garantido Tradição, 2012. 1 CD. Faixa 7.

LEVY, Hugo, PAULAIN, Carlos, CAMALEÃO, **Sílvio. Auto do boi.** Intérprete: Arlindo Júnior. In: Caprichoso Amor e Paixão, 2001. 1 CD. Faixa 17. Disponível em: <http://www.boicaprichoso.com/player.asp?a=2001>. Acesso em 30/06/2018.

SILVA, Paulo. **Língua do boi.** Intérprete: Paulinho Faria. In: Garantido, Uma origem cabocla. 1991. 1 CD. Faixa 4.

Imaginário e realidade: Porantim a lei do encanto e desencanto dos Sateré-Mawé

*Josias Ferreira de Souza
Renan Albuquerque*

Introdução

O estudo teve como objetivo analisar a organização cosmopolítica da etnia Sateré-Mawé, via símbolos sagrados consolidados no porantim (totem em forma de remo de madeira), identificando a relação entre imaginário e realidade. Esse objeto totêmico, o porantim, internaliza tradições culturais e desempenha o papel de registro legislador e organizador social da sociedade indígena originária do Andirá-Marau.

Os povos indígenas têm o relacionamento aberto com a natureza e isso representa a proximidade entre o plano material e o espiritual. Muitas das criações visíveis na sociedade Sateré-Mawé provêm do imaginário, fator essencial que os une e direciona. Então, antes de existir a imagem foi necessária a imaginação, bem como sua materialização em formato de símbolos, o que possibilitou a transmissão de informações claras e objetivas do e ao grupo étnico. Assim, entre os Sateré-Mawé o porantim é o imaginário concretizado do povo.

Nas sociedades indígenas, existem elos que os remetem ao cosmo, ao equilíbrio entre o bem e o mal, o certo e o errado, a verdade e a mentira, o céu e a Terra. Os Sateré-Mawé têm na figura do porantim a concretização de tudo o que o povo precisa. Nele, constam a história da origem, as guerras, os gêneros literários, os meios e fins da vida. O interesse em investigá-lo implicou em investigar como processos cosmopolíticos acontecem de forma ordenada ou não, de acordo com a crença, as atitudes e os valores da sociedade indígena envolvida. É importante seguir questões norteadoras que deram base ao estudo. Existe unanimidade na observação da lei dos Sateré-Mawé? Qual é o propósito de seguir o coletivo? Qual é a relação entre o imaginário e a realidade simbólica Sateré-Mawé? Quais os motivos que fortalecem o imaginário em torno do porantim?

Portanto, se o porantim é o motivador, o enunciador de histórias, em realidade é uma biblioteca viva, capaz de interligar pessoa e

natureza, passado e futuro, coragem e medo etc. Desse modo, introduz a matriz social que os une, o que oferece subsídios à vida em coletividade, cercado de símbolos com significados e significantes construídos a partir da cultura Sateré-Mawé.

Imaginário e realidade: concepções que envolvem o coletivo

O imaginário é uma realidade, faz parte da vida cotidiana das pessoas, que de forma consciente e inconsciente continuam a reproduzir o que as cerca em modos imagéticos. O sentido da vida está presente no coletivo, ou seja, indivíduos não se apropriam de uma concepção única, mas conjuntural, o que pode oferecer sentimentos de pertencimento à unidade étnica, sentimentos concernentes à união, organicidade e funcionalidade na prática sociocultural. Assim, Guizzo (2017, p. 179) concorda com Silva (2013) quando diz que “o imaginário constitui-se como conector obrigatório pela qual forma-se qualquer representação humana”. Logo, é necessário compreender a relação estabelecida com o imaginário e as suas múltiplas interpretações:

Gaston Bachelard transformou o termo imaginário numa metáfora do encontro da natureza e o homem. Trata-se quase de uma figura de estilo, de um ordenador discursivo, de um instrumento literário, filosófico e retórico apto a traduzir imageticamente o universo difuso do pensamento humano fora dos estreitos limites da razão [...] Michel Maffesoli trouxe a palavra imaginário para um campo semântico mais geral e compatível com os múltiplos sentidos atribuídos agora ao termo. Imaginário é uma força, um catalizador, uma energia e, ao mesmo tempo, um patrimônio de grupo (tribal) [...] Maffesoli buscou inspiração em Gilbert Durand, leitor de Bachelard. Durand, cuja noção de trajeto antropológico introduz um novo modo de olhar o cotidiano, tirou do existente uma nova fórmula. Pode-se dizer que o imaginário é o trajeto antropológico de um ser que bebe numa bacia semântica e estabelece o seu próprio lago de significados, esse encontro das águas (SILVA, 2013, p. 02).

O imaginário mostra a capacidade do ser humano, que vai muito além da materialidade, o que enfatiza o outro lado, a face do sentimento, do coletivo, do tornar-se algo significativo, situado na emoção, na paixão, na sensibilidade, ou seja, “é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe” (PITTA, 2005, p. 15). A soma das realidades

implica numa posição de contraste e inacabado, afirmando que tudo o que foi criado pelo sentido humano, sua origem partiu do imaginário, que apesar de funcionar como cimento de união (sentido), se completa no outro.

O que existe no mundo, as construções visíveis, o que os pluralismos do corpo podem captar, visualizar ou perceber, tem origem no imaginário. Segundo Silva (2003, p. 01) o imaginário está em processo, “todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção”. O imaginário é a força motriz, que mobiliza as capacidades de criação e imaginação do ser humano. Não se imagina o mundo e a sociedade sem a faculdade do imaginário.

Maffesoli (2001) discute sobre a importância do imaginário e o enfatiza em uma dimensão ambiental, que engloba “semelhanças e diferenças entre imaginário e cultura, ideologia, apropriação individual do meio social” (p. 74). Trabalha também ideias de Bachelard e Durand. Este autor inaugura, particularmente, algumas aproximações na significação do termo, surge na tentativa de sair da filosofia racionalista e explorar a construção do espírito, dos sonhos, da fantasia, da mão criadora e feliz.

Por outro lado, a concepção de Bachelard, no âmbito do imaginário, não traz respostas prontas ou exatas, mas aproximações em processo de construção. Mergulha nos fundamentos do devaneio, insistindo que sonhar é fundamental à arte e à vida, bem como “explora o devaneio, sendo exímio mergulhador nas profundezas abissais da arte, amante da poesia” (PESSANHA, 1991, p. 06). Defende e constrói um novo espírito científico, em oposição ao velho espírito científico que, segundo o autor consiste em excluir ou diminuir o que não está de acordo com a razão humana.

Pitta (2005), por sua vez, menciona a postura tomada por Durand na organização dos símbolos, constante na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*. Assim, “o trajeto antropológico é o incessante intercâmbio existente, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimidações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (PITTA, 2005, p. 20). As sequências de ideias constantes na obra não obedecem a uma ordem e podem ser flexíveis. São expostas sem prejuízo à compreensão e entendimento, ou desorganização das explicações, situadas em: i) *schème*, ii) arquétipos, símbolo e iii) mito.

Compreender o porquê do contexto que nos cerca foi decisivo para analisar o imaginário enquanto ação mobilizadora, criadora, de idealização, construção, transformação da realidade, “[...] desse modo, aquilo que poderia parecer absolutamente natural (árvore, água, fogo...) é transformado pelas diversas culturas para adquirir significado” (PITTA, 2005, p. 13). Criado para dar sentido à vida, internaliza-se o imaginário na crença de algo, representando motivos e respostas.

O imaginário apresenta uma nova maneira de olhar e ler o mundo, longe de limites do modelo da razão (aristotélico e cartesiano), onde tudo tem seu lugar, tudo é explicável, redutível, quantificável e mensurável. Guizzo (2017, p. 178) argumenta que “o imaginário é o elo obrigatório entre o sentido e a experiência sensível, o conjunto das imagens e das relações estabelecidas entre as imagens que constituem o capital pensando do homo sapiens [...]”. No entanto, pensa e consolida um novo espírito científico, novos horizontes, novas flexibilidades, sensibilidades, até mesmo impalpáveis, que não estão preocupadas naturalmente em estarem ornadas por explicação lógica e exata, pois estão no trânsito de aproximações e imponderabilidades.

Assim, a relação imaginário e cultura acontece na medida em que hajam constantes interações, diferentes e imbricadas. O imaginário não finda na cultura e o contrário também é verdadeiro, posto que vai além, explica o que não pode ser considerado pela racionalidade ou tem a intenção de se aproximar ao que está distante da compreensão humana, diferente da cultura, que pode ser descrita. Portanto, é importante lembrar que o imaginário precede a imagem. Pessoas vivem do imaginário até o ponto em que, através dele, pode-se transformar, construir e idealizar a realidade. A ênfase na sonoridade poética, na sensibilidade, no imponderável, possui respaldo não na individualidade, mas, sobretudo, no grupal, no comunitário e no tribal.

Porantim, o símbolo sagrado internalizado pela tradição cultural Sateré-Mawé.

A sociedade Sateré-Mawé¹¹ tem normas que precisam ser seguidas com o objetivo de manter o bom relacionamento entre si. A explicação da constituição dos elementos que fazem parte do porantim¹²

11 Sateré-Mawé – “Os Sateré-Mawé habitam a Terra Andirá-Marau, localizada na região do médio rio Amazonas, entre os estados do Amazonas e Pará. Ocupam também uma pequena área dentro da Terra indígena Koatá-Laranjal junto ao povo Munduruku (TEIXEIRA, 2005, p.21) ”.

12 Porantim (ou remo mágico) tem entre os Sateré-Mawé o poder sócio-político, o que direciona, o que organiza e estabelece a ordem social. Segundo Nunes Pereira (1954, p. 78) “O porantim, como dissemos está localizado na Terra Preta, aldeia fundada pelo Tuxaua Antônio Miquel Ferreira, e que dista oito horas

vai além da racionalidade, dado que permeia o espiritual e encontra-se no imaginário. Por conseguinte, introduz de forma categórica o que o povo acredita como indiscutível, em primeira mão e em harmonia com a natureza e o coletivo.

Construído em uma madeira especial, o porantim possui mistérios não revelados, que em sua maioria são arrumados por um guardião. “O poratim é uma peça de madeira com aproximadamente 1,50 m de altura, com desenhos geométricos gravados em baixo relevo, recoberto com tinta branca – a tabatinga” (LORENZ, 1992, p. 13). Nem toda pessoa do grupo étnico pode pegar (manusear) o porantim. O fato de escondê-lo e inviabilizar o acesso ao público em geral indica uma espécie de proteção e integridade a uma entidade sagrada.

Existe mais de um exemplar do porantim. Uggé (1992, p. 92) atribui importância a ele e enfatiza ser “o símbolo e a memória dos Sateré-Mawé”, povo que está localizado nos rios Andirá, Marau e Manjuru, todos na terra indígena Andirá-Marau. Uma delas [terras], acredita-se, é a mesma deixado por *Anumarehit*¹³, fato confirmado pelos antigos tuxauas e anciãos. As demais são cópias, mas não deixam de apresentar o sentido primeiro, que é fortalecer a união em torno da cosmopolítica exercida pelo povo indígena Sateré.

O interessante na leitura de mundo do Sateré-Mawé é a capacidade de mobilizar o coletivo em torno do trabalho que fomenta, literalmente, o imaginário. Na concepção de Pitta (2005, p. 11), trabalhar o imaginário é “na verdade, por essas ações, o exercício de uma faculdade que lhe é própria: dar sentido à vida”. De outra maneira, sua organização motivada pela guerra, buscava a proteção e emancipação do povo, segundo o cenário hostil e explorador. Neste dilema, o porantim traz informações que descrevem o proceder e os cuidados que devem tomar, diante do futuro incerto.

Considerado como o centro político da etnia, o porantim emana de si orientações e admoestações de como proceder em determinadas situações. Alvarez (2009, p. 152) complementa, “[...] o çapo¹⁴, o porantim, os conselhos e o peso da tradição constituem uma forma de exercício do poder ancorado na palavra. Uma esfera pública tradicional que se institucionaliza nos conselhos”. Também, ao longo do tempo,

de viagem, a pé, do lugar de Vila Nova, aldeia indígena onde morava o “tenente” Manuel Francisco da Silva”. “Símbolo da identidade cultura do povo Sateré-Mawé” – extraído do *Sehaypori* – livro sagrado do povo Sateré-Mawé é obra do autor nativo Yaguarê Yamã, pertencente ao povo Maraguá-Mawé da região do Norte do Brasil (PERREIRAS, 2009, p. 124).

13 Anumarehit – semelhante a DEUS, equivalente a Tupana (DEUS), em outras palavras Jesus Cristo.

14 Çapo – bebida sagrada dos Sateré-Mawé, servida nas reuniões e encontros de líderes indígenas.

recebeu várias definições e nomeações, dentre os quais se destacam: legislador social, símbolo sagrado, constituição, bíblia, bola de cristal, organizador social, contador de histórias (de fé, poesia, arte e mística).

Segundo a metáfora literária, o porantim foi uma arma utilizada pelo veado vermelho¹⁵ para matar seus inimigos e deuses. Um dia o veado vermelho queria matar o *Anumarehit*, porém, não logrou êxito. Perdido e confuso, foi alvo do próprio porantim, morrendo à traição, na tentativa de matar *Anumarehit*. Este, por sua vez, de posse do porantim, entregou-o ao povo Sateré-Mawé, permanecendo até os dias de hoje.

A reconstrução da história, em torno do remo sagrado, explica o que não pode ser racionalizado pelo pensamento humano. Ao eleger *Anumarehit*, uma divindade reconhecida pelo povo Sateré-Mawé, o que entrega o remo mágico à nação, elucida o fato de que o mesmo não pode ser refeito ou (re)produzido por mãos humanas, o que o constitui foi construído no plano espiritual dos deuses, trazido a terra para servir de guia aos humanos.

Diante do respeito pelas questões que representam o porantim se pode ver as diferentes faces que o objeto incorpora, e uma delas é o aspecto visual. “[...] Um bastão sagrado em forma de remo, de madeira escura e lisa, com incisões de cor branca, faz as vezes de símbolo icônico material, que insinua tradições orais e é objeto consultivo de legisladores sociais [...]” (ALBUQUERQUE e JUNQUEIRA, 2017, p. 85). Indica o sagrado porque o que está registrado no remo mágico é indiscutível e respeitado. Enfatiza a espiritualidade na evocação dos deuses como criador e primeiro guardião. Consolidar-se no imaginário diante da apropriação coletiva do seu sentido, não é apenas uma madeira, têm importância, significante e primordial ao equilíbrio social do povo (do cosmo). Nas reuniões é o centro o que inspira, o que ordena, o que organiza, firmando-se como meio político, pelo qual os diálogos acontecem.

A construção social do povo em torno do porantim representa o diferencial entre a existência e a resistência. Pereira (1945) esclarece que, “sem dúvida, nos símbolos, ornamentando-o, se encerram as suas origens divinas, e o seu destino humano, as lições dos antepassados e as suas leis, o seu código moral e a sua fé, a sua poesia, e a sua arte (p. 84)”. O que conduz a existência de uma esperança de bons trabalhos,

¹⁵ Veado vermelho – vem aproximar do conceito de mal, tudo o que não faz bem ao ser humano, o próprio enganador, discórdia, conflitos e desafetos.

bons caminhos, certeza do êxito na vida. E a resistência de manter entre as futuras gerações o motor que fomentou e continua a produzir o elo do passado com o futuro, mantendo a história viva, repleta de vínculos existenciais simbólicos que fortalecem a cultura.

Assim, a projeção que o povo Sateré-Mawé faz do porantim, sustenta-se no equilíbrio entre humanidade e natureza, bem e mal, vida e morte. O equilíbrio é necessário para que a vida na terra não seja enfadonha ou pesada, mas que possibilite e viabilize os propósitos que cada pessoa veio desempenhar em um determinado tempo. Por conseguinte, traz a origem das coisas, dos mitos de criação dos Sateré-Mawé, da origem do guaraná, das narrações poéticas, da história da guerra, das conquistas e da morte.

Porantim e o cenário cosmopolítico dos Sateré-Mawé

As formas de conceber e estruturar a cosmopolítica no território dos Sateré-Mawé são completamente diferentes das sociedades hegemônicas (do branco). Nas comunidades indígenas, a política tem propósito de organizar o povo em processos que tenham referência ao coletivo. Logo, desmitificar o cenário sociopolítico dos Sateré-Mawé, sob a análise do porantim, representa adentrar em seu universo e compreendê-lo em outro patamar.

O que interessa nas comunidades indígenas é a satisfação da população, as ações construídas têm várias experiências e práticas sociais de cunho histórico. Atribuir significado aos fenômenos que acontecem no dia-a-dia, mostra a grandiosidade de um sistema organizado e eficaz, que possibilita pensar o mundo a partir do contexto socio-cultural. O autoritarismo não funciona nessa sociedade, pois ninguém trabalha sozinho. Incentivado pela maioria, o relacionamento interdependente requer mobilizações mútuas e respeitadas com o outro.

Os povos indígenas criaram suas próprias maneiras de intervir e moldar o mundo através do imaginário social. Nele, orbitam respostas aos seus problemas. Entre os Sateré-Mawé, o imaginário social forjou regras para juntar e organizar o povo, consolidando-as e concretizando-as no porantim. O remo concentra “[...] seus valores normativos e reguladores” (ALBUQUERQUE e JUNQUEIRA, 2017, p. 86). Todavia, antes de qualquer interpretação precipitada, é conveniente entender o princípio que consagra este símbolo, como representação social e política do grupo étnico.

O valor social atribuído ao porantim, naturalmente, enfatiza a organização e mobilização da comunidade indígena, onde cada um exerce o seu talento ou o que foi herdado de gerações anteriores. “O porantim pode ser considerado o ícone que representa o estilo de vida do povo Sateré-Mawé (ALVAREZ, 2009, p. 153)”. A etnia vive em coletividade, nas comunidades indígenas. Crianças, jovens, mulheres e idosos têm papel bem definido, mas não rígidos. O tratamento que é dado a cada pessoa depende do interesse de cada um, pois, no cotidiano, vai existir o cantor de tucandeira, o contador de história, o que caça, o que pesca, o que faz casa, o que cuida do guaraná, o que rala o guaraná, enfim.

Noutro sentido, o poder centralizado na figura do porantim é decisivo nas negociações e elaboração de ações que possam beneficiar a sociedade Sateré-Mawé. Segundo os antigos, quem tinha o acesso e participava das reuniões, onde o porantim estava presente, recebia dos demais familiares, credibilidade e status. O valor político que possui, projetou a ideologia dos líderes Sateré e perpetuou sua geração na posição de representantes natos. Ter o privilégio de manusear e decidir, à luz da interpretação do porantim, exige dedicação, paciência, sabedoria, experiência e principalmente compromisso de um líder nato, que não visa a individualidade, mas luta pelo bem estar do povo.

A crença nas histórias registradas no porantim, de proteger a integridade do povo, de persistir em continuar a tradição, é uma posição de preservação da vida, porque nele estão registradas as boas e más iniciativas. O que é bom continua sendo contado; e o que é mal, torna-se desnecessário, diante de tantas maldades que o próprio homem criou. Em outra face, “no remo, estão vivas as origens da humanidade, as forças da natureza, as crenças do povo [...]” (PERREIRA, 2009, p. 125). Em pleno século XXI, o povo Sateré-Mawé permanece com a tradição de esconder o porantim, porque acreditam que nem tudo deve ser revelado, nem tudo é conveniente falar.

O contraste entre o bem e o mal foi alvo de muitas investidas com o objetivo de elucidar o que realmente está registrado. A estratégia utilizada pelos Sateré-Mawé na tentativa de deixar o porantim no anonimato perpassou em sucessivos roubos, sem hora e data marcada ou longe da luz do dia. Entrando em um rodízio constante, despistando qualquer possibilidade de paradeiro fixo ou de fácil localização.

Os dias de festa, neste caso, os dias de ritual da tucandeira¹⁶, apresentavam-se como cenários próprios à prática do roubo. Mudar de local foi uma maneira audaciosa de continuar guardando o que de mais importante existe e faz parte da estrutura social do povo. Ainda assim, a leitura do porantim foi uma responsabilidade dos guardiões (antigos tuxauas e anciões) que com muito cuidado e respeito organizaram o remo sagrado associado ao guaraná. Segundo Figueroa (2016, p. 65), “a partilha do guaraná atualiza o que os Sateré-Mawé costumam chamar de leitura do poratig”.

Guiados pelos conselhos de *Anumarehit* praticavam o que estava escrito e destinado aos Sateré-Mawé. Porém, nem todas as pessoas tiveram acesso às informações, de igual maneira, pois, o povo Sateré estrategicamente, utilizava-se das festas e momentos de aglomerações festivas para mudar de lugar e de localização o paradeiro do seu legislador social.

Diante dos acontecimentos que circundam a vida do povo, não existe espanto ou admiração, acreditam no cumprimento da tradição. Logo, a ideia de ficar preparada a toda e qualquer situação, prevalece. A prática ritualística de fechar acordos e votar secretamente algumas propostas e atividades, acontece de acordo com a tradição. Assim, reunidos em um conselho, somente líderes Sateré-Mawé, e aqui enfatizamos o clã lagarta de fogo (*ut*), participam de reuniões, e justamente por isso que o sigilo se faz valer, via hierarquia clânica. Portanto, entende-se que o que não é de domínio público, o que não é divulgado, tem grandes chances de ter êxito, porque o segredo é a alma do fortalecimento, e o povo legitima tal prática devido ser a beneficiária dos resultados.

O homem projeta a imagem de si ou projeta de outras pessoas, ou seja, o homem idealiza-se e idealiza também os outros. Pitta (2005, p. 11) “para cria significado, entretanto, ele põe em atividade uma função da mente – a imaginação (PITTA, 2005, p. 11)”. Dessa forma, os Sateré-Mawé imaginam o que é o porantim, pensam sobre o porantim e idealizam algo em torno da figura do porantim, porque é uma prática tradicional, consolidada e real, faz parte da sua realidade. Assim, participam da cosmologia, seus regimes e transformações,

¹⁶ Tucandeira – ritual que tem o propósito de manifestação cultural, além de transmitir os fundamentos da história do povo, realiza-se combinando, dança, canto e oralidade. Um dos expoentes do ritual é atribuído ao jovem indígena Sateré-Mawé que em um ato de bravura, faz o rito de passagem, da fase de criança a fase adulta.

O encanto que permeia a figura do porantim, como centro do poder, da magia, da mística, atrai os olhares das pessoas que acreditam nas histórias. Promovendo o sentimento de ligação com o passado comum, incentivados à prática cultural. Com o pensamento de fazer como os antigos Mawés faziam, cultivar a tradição é preservar a vida.

O desencanto imbricado na figura do porantim ultrapassa a fase da divindade e organiza-se no contexto social, imperando na sua função social, explicando o porquê de tudo, perfazendo a conexão como o cosmo. Não existe sentido, não existe direção, sem as orientações vindas do porantim: é o coletivo envolvido e a apropriação tribal, é o sentimento de pertença ao povo.

A discussão em torno da lei do encanto e desencanto, o sentimento de estar ou querer ser o outro, confere ao porantim um lugar de destaque, “que vai além das fronteiras do sagrado que guarda o remo e leva esse repertório mítico para os brasileiros conhecerem mais a respeito dos povos nativos que residem em nossas florestas” (PERREIRA, 2009, p. 126). A cada nova geração dos Sateré existe um desejo pessoal de obter o privilégio de utilizar o porantim e seguir seus ensinamentos. É a esperança que motiva, introduzindo uma razão existencial, contextualizada na Terra Andirá-Marau.

No entanto, o que consta na história a respeito do porantim é aceito pelo povo Sateré-Mawé. Logo, o que resulta é a idealização de um coletivo que, envolvido pela atmosfera, pela aura, do porantim, determina aspirações e desejos, que através da crença, em acreditar que tudo vai dar certo, geram êxito nas atividades realizadas. Assim, compreender o símbolo sagrado dos Sateré-Mawé requer, além da visão, a utilização da sensibilidade, de um novo olhar baseado no imaginário, como retorno às coisas primeiras.

Considerações Finais

Trabalhar o porantim à luz das concepções do imaginário foi um grande desafio, pois as ideias empregadas são aproximações com objetivo de elucidar o estudo. Apesar do entendimento que tudo o que existe foi criado, modelado e reinventado através do imaginário humano, tem-se a exigência de explicar seus porquês. Logo, o povo Sateré-Mawé não está imune do estado de criação, assim, o que o une é a memória coletiva é o imaginário, que nunca é individual, mas grupal (tribal).

O porantim insere-se como instrumental motivador e contador de histórias. Adentrando em seu universo, pode-se conferir o mar de significados que foi posto. Em muitos momentos, encontra-se como centro cosmopolítico; em outros, como organizador social e legislador.

Representa a organização da sociedade indígena, na maioria das vezes, ou, em absoluto, tem ligação com o chefe político (tuxauas), e antes disso com pajés, posto que também têm autoridade de conduzir o povo. A menção histórica e mítica de *Anumarehit*, que entrega aos Sateré-Mawé o remo mágico, marcou a passagem de como deveriam proceder, observando as normais e regulamentos inscritos expresso no porantim.

Em tempo de mobilização social, caracterizada por sucessivas reuniões na comunidade indígena, o porantim firma-se como centro político de decisões, e não há dúvidas disso, que o porantim tem ligação social com o guaraná. O sucesso dos trabalhos e os planos deveriam passar pelo ritual do sapó, pois deste derivam as ideias, a palavra flui e desperta o intelecto, o pensamento. Em sequência, acontece a criação do plano de trabalho (intenção na prática) e se estabelecem acordos e constroem projetos de vida para serem acolhidos pela tradição.

Desse modo, o porantim introduz a matriz social que os une, que oferece subsídios à vida em coletividade, cercada de símbolos com significados e significantes construídos a partir da cultura Sateré-Mawé. Circunscrevendo a posição de uma imaginação criadora, que pode atribuir ao ser humano a capacidade de perpetuar suas ideias, ideologias, paradigmas, formas de convívio social, regras, normas e regulamentos. Acima de tudo, o porantim tem sua própria aura, que não poder ser vista, mas é sentida pelo povo, que faz, luta, realiza-se e acredita no poder do pensamento, consolidado no imaginário.

Enfim, o porantim encontra-se vivo na memória do povo que, de acordo com a necessidade da sociedade indígena Sateré-Mawé e do contexto local, modifica, adapta e transforma a realidade. Reinventa porque precisa de algo que dê sentido à vida, podendo fazer e refazer quantas vezes forem necessárias as existências, sempre com o propósito de fortalecer a cosmopolítica. Então, enfatiza-se que o imaginário pode aproximar uma sociedade (ou separá-la), introduzindo a essência que a identifica, e desta forma o porantim aproxima e une os Sateré-Mawé.

Referências

- ALBUQUERQUE, Renan; JUNQUEIRA, Carmen. **Brincando de Onça e de Cutia entre os Sateré-Mawé**. Editora da Universidade Federal do Amazonas, p. 232, 2017.
- ALVAREZ, Gabriel Omar. Satereria. **Tradição e Política Sateré-Mawé**, Editora Valer, Manaus, 2009.
- LORENZ, Sônia. Sateré-Mawé: **Os filhos do Guaraná**. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista – CTI, 1992.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 15. Agosto de 2001. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>. Acessado em 29/05/2018.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. Cidade imaginada ou o imaginário da cidade. **Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 5, nº 1, p. 115-123, June 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000100006&lng=en&nrm=iso. Acessado em 04 de jun. 2018.
- PESSANHA, José Américo Morra. Bachelard: As Asas da Imaginação. IN: Bachelard, Gaston. **O direito de Sonhar**. Trad. José Américo Morra Pessanha (et al.). Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991.
- PEREIRA, Nunes. **Os índios Maués**. RJ. ORG. Simões, 1954.
- PERREIRAS, Ninfa. **Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança lê**. 184p. Belo Horizonte, RHJ, 2009.
- PITTA, Daniela Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2005.
- SILVA, Juremir Machado. Tecnologia do imaginário: esboços para um conceito. **COMPOS**, 2013. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca/1048.PDF>>. Acessado em 29/05/2018.
- TEIXEIRA, Pery. **Sateré-Mawé. Retrato de um povo indígena**. Relatório de Pesquisa. Manaus: Universidade Federal do Amazonas. 2005.
- UGGÉ, Henrique. **As bonitas histórias Sateré-Mawé**. Manaus: SEDUC, 1991.

Folguedo natalino: protagonismo, empoderamento e imaginário das mulheres.

*Jucimara Carvalho da Silva
Alexandre de Oliveira*

Introdução

Este trabalho tem por objetivo fazer uma breve análise sobre o imaginário das mulheres no contexto do folguedo natalino das Pastorinhas de Parintins. Para isso, elegemos As Pastorinhas Filhas de Davi, do bairro de Palmares, por entendermos que, além do imaginário, elas se caracterizam como cultura imaterial que contribui de maneira expressiva para o fortalecimento do folguedo natalino na cidade.

Acrescentamos que nossa escolha em trazermos à baila essa mostra da cultura popular, em específico, nasceu da convivência que temos com o folguedo, onde desde a infância temos um estreito contato com essa manifestação artístico-religiosa. Sendo nós, filhas de uma mulher que “botou pastorinha¹⁷” por 48 anos, até seu falecimento em 2012, ano em que o folguedo familiar foi assumido pela filha mais velha, dando prosseguimento a ele.

Denotando que essa expressão sempre esteve presente em nosso cotidiano, sendo um facilitador do nosso trânsito nesse ambiente em que presenciávamos de perto o papel fundamental das mulheres responsáveis em organizar as pastorinhas natalinas. Nessa orbita começamos a perceber que as mulheres exercem um protagonismo específico quando, nas relações de poder, elas, as donas das pastorinhas, tem o comando dos cordões sem que haja, à primeira vista, resistência ou conflitos.

É observado principalmente na relação de gênero, existente nas pastorinhas, que a presença masculina, notoriamente sempre esteve subordinada a uma figura feminina e não existe até o momento, pelo que percebemos, o que poderíamos aqui nominar de “donos de pastorinhas”. Apenas a elas estão dedicados esses espaços, e somente por elas o folguedo é comandado. Dessa forma, ser responsável por um cordão de pastorinhas é um atributo exclusivamente do gênero feminino.

17 O termo botar pastorinhas, se refere ao ato da dirigente ou responsável pelo folguedo convidar novos brincantes, organizar, orientar e ensaiar a brincadeira para posteriormente se apresentar em público.

Assim percebemos que existe uma significação que vai além da responsabilidade em ser dona de pastorinhas, desconfigurando o modelo patriarcal apresentado por Freyre (1998), pois, o modelo de chefia e liderança feminino exercido durante o folguedo natalino é transplantado naturalmente para a família, tendo em seus filhos e principalmente os esposos, os seus auxiliares diretos.

Seja em casa ou nos afazeres domésticos – para que elas possam ter mais tempo livre para o folguedo – ou na organização dessa manifestação, assumindo principalmente as tarefas que exijam dispêndio físico. Os homens que as cercam, a princípio, sempre serão seus auxiliares sem que haja questionamentos ou insubordinações por parte deles, naturalizando dessa forma a relação.

Também entendemos que o protagonismo dessas mulheres, seus espaços definidos e seu empoderamento, podem ser estudados pela história vista de baixo a partir das concepções de Thompson (2001) por se tratarem de vozes há muito tempo existentes, mas, marginalizadas ou silenciadas por se tratarem de vozes que vem de baixo, das periferias, e comandadas unicamente por mulheres. Quando destacamos as experiências dessas pessoas tidas como comuns para tentarmos compreender suas trajetórias de vida, de protagonismo e empoderamento, trazemos à baila suas histórias e memórias.

Nesse olhar a partir de baixo podemos visualizar a presença constante das mulheres entre os grupos silenciados e que precisam ser ouvidos e mostrados. Esse é o sentido que dá a história vista de baixo aqui contextualizada. Tirar dos porões de uma sociedade patriarcal as experiências das mulheres que precisam ser vistas e ouvidas à luz das discussões de gênero. Vale ressaltar que o estudo sobre as manifestações populares como as crenças religiosas, as festas e os folguedos, o cotidiano, os hábitos, os costumes, os comportamentos, entre outros, eram, até pouco tempo, um trabalho quase exclusivo dos antropólogos e dos cientistas sociais.

Essas manifestações segundo Cardoso e Vainfas (1997), passaram a ser consideradas como objetos de estudo de outras ciências a partir do reconhecimento da história social como legítima. Desse modo, pesquisar o espaço, o protagonismo e o empoderamento da mulher a partir de um estudo sobre as pastorinhas na cidade de Parintins, é indispensável para que possamos compreender os sistemas de representações. Do mesmo modo, as visões de gênero e de mundo que são próprias dos grupos que elas representam.

Inicialmente, optamos por fazer um levantamento de dados bibliográficos. Quando se buscou embasamento em autores que discutem tais categorias, como: Maffesoli (2001), Pitta (1995), Bachelard (1998) e Durand (1988), para que juntamente com a análise das experiências das mulheres que organizam as pastorinhas, além das brincantes desse folguedo em Parintins, pudéssemos compor uma outra história e um novo contexto social local vindo de baixo e alocando no campo da pesquisa, como já vimos, temáticas até pouco tempo negligenciada pela academia.

Falar de empoderamento feminino é adentrar por múltiplos vieses que passam pela sociedade, como conhecimento dos direitos, inclusão, instrução, trabalho e consciência de cidadania. Mas também “por uma transformação no conceito que ela tem dela mesma, em sua autoestima” (FERRARI, 2013, p.2), pois a atuação de liderança que as mulheres, donas de pastorinhas exercem dentro dos espaços dos cordões faz-se revelar uma posição de destaque em relação aos homens. Assim, elevando a independência feminina, e favorecendo a diminuição das desigualdades de gênero.

O conceito de empoderamento que aqui nos referimos é construído a partir de uma perspectiva feminista e resultado de importantes debates e críticas iniciadas sobretudo por elas. Isso em uma articulação com princípios da educação popular, principalmente em consonância com as reflexões de Freire (1998), e das pedagogias libertadoras em geral. Ressaltando, porém, que nesse contexto, foram desenvolvidas abordagens próprias trazendo as discussões, questões referentes a subordinação das mulheres e de sua construção social.

As primeiras abordagens conceituais sobre gênero surgiram nos anos de 1970 com autores como Gayle Rubin (1975)¹⁸ e Joan Scott (1986)¹⁹, ganhando maior dimensão acadêmica a partir da década seguinte. Para uma definição conceitual, Scott (1990, p.14), trata de gênero afirmando que ele “é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder”, nos permitindo discorrer sobre diversos aspectos relacionais entre as diferenças sexuais.

18 RUBIN, Gayle. *The Traffic in women: Notes on the 'political economy' of sex*. In: R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975. Traduzido para o português e publicado por SOS Corpo e Cidadania.

19 Até a década de 1980, existia a dualidade entre sexo e gênero, relacionando o primeiro com a natureza e o outro com a cultura. **Joan Scott** traz em seu artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), publicado originalmente em 1986, trouxe novas perspectivas para os estudos de gênero.

Ainda que o sexo seja algo constitutivo das relações sociais existentes, as relações de gênero são as que dão significado as relações de poder na sociedade entre os homens e as mulheres. A discussão de empoderamento aqui propostas, estão envoltas em múltiplos significados, porém, relacionados ao poder, à autonomia, às escolhas e à liberdade, uma vez que compreendemos que a mulher, deva tomar para si seus direitos, envolvendo-se no manto do poder.

Somente “luta por seus direitos quem os reconhece, mas acima de tudo, quem se reconhece como digno deles” (FERRARI, 2013, p.3). Estas significações podem variar de acordo com seus atores e contextos sociais, mas são conceitos que nas relações de gênero valorizam as mulheres e suas intervenções. Possuem interesses específicos nas estratégias de construção de uma coalizão e solidariedade, que podem promover o poder entre as elas com outras mulheres e com relação aos homens.

Segundo Vainfas (1997), o cotidiano, por pertencer à esfera da vida privada não tem tido muita atenção de pesquisas específicas. Contudo, este autor alerta que o espaço do cotidiano também tem sua historicidade, cujo conteúdo é rico de representações e significados construídos em nosso caso, por mulheres que a vivenciam e constituem o folgado das pastorinhas de Parintins. Ainda segundo este autor, é no cotidiano que se repete, se reproduz e se regeneram formas, sem contudo, modificá-las.

Freitas (2002), chama a atenção para a subjetividade da narrativa que para alguns pesquisadores não são vistas com bons olhos, pois, partem da memória individual que acreditam ser fantasiosa ou falível. Entretanto, diz essa autora, “em História Oral o entrevistado é considerado, ele próprio, um agente histórico” (FREITAS, 2002, p.69.). Daí a importância de termos registrado as versões das mulheres que produzem o folgado.

É importante observar suas representações, seus gestos, seus silêncios, seus risos ou choros, que são importantes para compreendermos de maneira mais abrangente o contexto da fala, onde “por outro lado, a subjetividade está presente em todas as fontes históricas, sejam elas orais, escritas ou visuais” (Idem p.69). Interessando ao pesquisador compreender o porquê desta ou daquela fala, pois a seletividade ou as omissões tem seus significados.

As relações entre memória coletiva, histórica e individual encontradas nesta pesquisa, são discutidas e definidas a partir das concepções de Halbwachs (2006) e de Le Goff (1996), que desenvolveram estudos sobre memória e história. Foram, entre outros, os norteadores das investigações discussões e interpretações acerca dessa análise. Através desses conhecimentos e de outras publicações inerentes a técnicas de pesquisa e a metodologia bibliográfica, enxergamos aqui grandes possibilidades de realização de uma discussão entre memória, gênero e o imaginário contido nesse folgado comandado por mulheres em Parintins.

A descrição e o estudo dos cordões de pastorinhas nesta cidade foram direcionados a partir de Geertz (1989), que nos possibilitou visualizar o folgado com um olhar habilitado cientificamente, pois foi necessária uma descrição densa dos diversos modos e significados desse auto natalino para encontrarmos o outro em nosso próprio mundo.

Não obstante, dividimos este estudo em tópicos assim definidos: as pastorinhas como manifestação cultural onde construímos uma breve contextualização histórica para em seguida adentrarmos no imaginário das mulheres no folgado natalino, momento em que teceremos comentários acerca de como as mulheres se veem imaginariamente dentro desta manifestação cultural.

As pastorinhas como manifestação cultural

As pastorinhas são manifestações culturais folclóricas de cunho religioso longinquamente nos remetem aos dramas da Grécia antiga. Desde os primeiros registros que temos conhecimento, sempre esteve objetivando retratar o nascimento do Menino Jesus. As encenações teatrais e cantigas de caráter religioso e popular, parecem ter surgido na saliência das artes como transmissão e propagação do cristianismo no século XVI. Era exposta para um público sem acesso ao evangelho por ser iletrada.

A evolução dos cordões de pastorinhas diante de um presépio natalino – um elemento importante no contexto do folgado – é representada com figuras que fazem referência à natividade e de maneira em geral, é composta pelas imagens do Menino Jesus na manjedoura, sempre posicionado ao centro. De regra, ladeado por personagens bíblicos e do cotidiano que também são carregados de uma simbologia, tanto cultural quanto religiosa.

No Brasil as pastorinhas foram introduzidas pelos portugueses e surgiram a partir do século XVI, a qual carregam consigo as características peculiares de cada lugar por onde são realizadas. Inicialmente elas eram encenadas pelas igrejas, somente depois, passaram a ser responsabilidade das comunidades. Hoje, esse folguedo popular é majoritariamente dirigido por mulheres, na cidade de Parintins, que em via de regra tem alguma ligação com a igreja católica.

Isso se faz importante, pois esta instituição, ainda que involuntariamente, tem o poder de cancelar essa manifestação, e como, por conseguinte, suas dirigentes perante a comunidade. As primeiras evidências nos mostram que as pastorinhas no Estado do Amazonas foram introduzidas através de migrantes nordestinos no final do século XIX. Ainda que tenhamos notícias anteriores de sua difusão por Jesuítas, que se utilizavam do auto natalino para a evangelização dos povos indígenas quando em regime de missões, em que as tribos eram reunidas em aldeias genéricas para facilitação da catequese e dominação. Foram por meio dos nordestinos que elas se propagaram e se popularizaram por todo o vale amazônico.

Parintins que recebeu um grande número desses migrantes, sobretudo no final do século XIX e início do século XX movidos pelas levadas migratórias do ciclo da borracha também se tem registros do auto natalino das pastorinhas como manifestação cultural local na mesma data. Essa manifestação inicia com os ensaios nos barracões de cada dirigente, as donas de pastorinhas, assim chamadas as responsáveis pelo folguedo.

Mas somente em dezembro, considerado o mês mais importante para elas por conta dos festejos natalinos, é que as pastorinhas se apresentam em frente às igrejas, ou atendendo a convites, se exibem à porta de algumas residências. Momento em que é realizado o auto de natal. Cada pastorinhas são compostas por dois cordões, um azul e outro vermelho, os quais formam duas fileiras, cada uma com seus personagens definidos.

No cordão azul, que simboliza o coração de Maria, mãe de Jesus, encontramos a figura da perdida, da contramestra, da Libertina, da Deusa do Campo, da Florista, da Camponesa, da Saloia, da Jardineira, da Pequenininha, da Açucena, da Abelhinha, da Ceifeira, da Pastorinha das Montanhas, da Sabina, da Galega – também chamada de Marica – da Espanhola e da Cigana rica. Já no cordão vermelho, que simboliza o coração de Jesus, encontramos a figura do Pastor, da Mestreira, da

Samaritana, da Deusa do Prado, da Florista, do Campos, do Caçador, da Rosa, da Baiana, da Borboleta, do Galego – também chamado de Manelis – do Espanhol e da Cigana pobre. Existem ainda seis figuras que se posicionam em frente aos cordões, geralmente próximo ao presépio, são elas: o Anjo, a Lua, a Estrela e os três Reis Magos.

Desde 2001 existe na cidade o Festival das Pastorinhas de Parintins, que nos últimos anos vem sendo financiado pelo Município. O jornal *A Crítica* de 27 de dezembro de 2013 em seu caderno de entretenimento trouxe a seguinte matéria: “Festa religiosa ‘Pastorinhas’ acontece este final de semana no município de Parintins (AM)”. Nessa reportagem é deixado transparecer o auxílio do município o qual foi fundamental, sendo a ele atribuído a realização do evento através da Secretaria de Cultura e Turismo – SECT, em conjunto com a Associação de Pastorinhas de Parintins – APP, entidade que em 2018 reuniu oito cordões de pastorinhas sediadas na cidade. Existem também outros cordões na zona rural os quais não fazem parte dessa associação.

Ainda com a interferência da prefeitura na organização e na apresentação das pastorinhas, elas se esforçam para manterem sua tradição, como podemos identificar na matéria publicada no semanário local *O Jornal da Ilha*, de 06 de janeiro de 2016, onde trouxe no seu caderno, cidade, a matéria: “Pastorinhas vão às ruas para comemorar dia de reis”, enfatizando o tradicional desfile dos cordões pelas ruas da cidade evidenciando a cultura local, e neste caso, não conta com o apoio do Município. Estudos relacionados sobre a cultura popular em Minas Gerais ressaltam alguns elementos essenciais em sua constituição no qual destacamos:

“o conservadorismo (disposição para resguardar valores do passado como mecanismo de autodefesa diante das rápidas mudanças impostas pela modernidade); a hierarquização (compreensão da ordem social a partir de uma lógica que distingue antecessores e sucessores); a totalização (abordagem da experiência social e individual com base na interação com a natureza e o mundo sobrenatural); a contextualização da vida (interpretação dos eventos, mesmo dos mais distantes, tendo como referência os espaços geográficos e os valores locais); a religiosidade (aceitação da ideia de que o mundo é fruto da ação divina, o que justifica o relacionamento entre vivos e mortos, pessoas comuns e santos); a pessoalização (reconhecimento e valorização do indivíduo a partir de seus vínculos com a família e os antepassados)”. (PEREIRA e GOMES, 2002, p.13).

Numa sociedade nivelada pela cultura falocrática, as mulheres, para serem ouvidas e vistas fizeram ranhuras nesse contexto se ocupando dos espaços de direção, organização e representação no folgado enquanto figura feminina. Elas, a partir do auto das pastorinhas, também se inserem no campo da religiosidade “mesmo com a definição da Igreja sobre a exclusividade masculina no sacerdócio, e apregoando a submissão como virtude, a mulher encontrou aberturas para a sua inserção dentro do poder masculino” (TRINDADE, 2013, p.69). Tendo a mulher o controle sobre o auto das pastorinhas, ela também encontrou frestas na religiosidade para sair da invisibilidade, da submissão do patriarcado e do isolamento.

Discutir o papel da mulher na sociedade trazendo à baila sua importância numa sociedade patriarcal nos leva a reflexão da necessidade de se promover discussões acerca da temática de gênero. É sabido que numa sociedade dominada pelo masculino, a mulher tende a desempenhar um papel secundário e em muitos casos, até invisível, pois a ela, não raro, é designado o espaço privado e não o público, este reservado ao homem, justificado por imposições socioculturais e religiosas.

No auto das pastorinhas, observamos que a mulher ao desempenhar o papel de figuras masculinas através de personagens como: o Pastor, o Anjo, o Caçador, o Pastor Divino, o Campos e os três Reis Magos, acabam também por representarem o homem, o qual detém o falo, detém o poder. E para o alcance deste privilégio, um lugar de destaque, a mulher deve agir como tal, se fantasiar, pintar uma barba em seu rosto, dramatizar e encenar o papel de masculinidade, e assim conquistar o espaço em uma figura, que, com seu cajado, as tiram de uma invisibilidade construída pela sociedade patriarcal.

O termo gênero, outra questão importante, nos conduz a muitas discussões quanto a sua definição e havendo muitas formas de utilização. Por muito tempo foi dirigida ao homem tímido, retraído o qual tinha por indefinição a sua orientação sexual, ou ainda de forma pejorativa. Com o passar dos tempos, pesquisadoras feministas foram utilizando esta palavra para designar a organização social e a relação entre os sexos. Acerca dessa expressão, sinalizamos que:

A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O “gênero” sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas de feminilidade. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos centrava-se

sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional no nosso vocabulário analítico. (SCOTT, 1990, p.03).

Para muitos pesquisadores, a história das mulheres é separada da história dos homens, então, se deve deixar que as pesquisadoras feministas façam essas pesquisas, pois, cabem a elas pesquisarem. Logo, não se deve misturar a história da mulher com histórica política e econômica, do homem. Ao se referir a essa questão, Scott, afirma que “este tipo de reações, é, em última análise, um desafio teórico. Ele exige a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais” (IDEM, 1990, p.3). Muitos pesquisadores por mais interessados que estejam sobre as pesquisas de gênero, ainda se prendem às teorias tradicionais das ciências sociais o que contribui para uma pesquisa de caráter limitado.

Nossas discussões sobre questões de gênero visam principalmente emergir a conceituação enquanto uma categoria a ser estudada, possibilitando lançar luzes sobre a história das mulheres, mas também sobre a história dos homens, das relações entre homens e mulheres, dos homens entre si e igualmente das mulheres entre si. Somente desta forma propiciaremos um estudo fértil de análise das desigualdades e das hierarquias sociais, pois, enquanto categoria de análise, temos a vantagem de propor um novo olhar sobre os paradigmas do conhecimento tradicional, não apenas acrescentando temas novos, mas também impondo “um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente” (IDEM, 1990, p.6), juntamente com as noções de classe e de gênero em uma pesquisa que também se propõem a incluir as visões dos oprimidos, analisando o sentido e a natureza da opressão.

O imaginário das mulheres no folgado natalino

Sabemos que na história da sociedade a mulher sempre foi repelida ao espaço privado, sendo subjugada em uma sociedade patriarcal sob o controle rigoroso erguido por vezes a partir de mitos e superstições que não obstante, a colocaram em uma situação de invisibilidade no meio social. Mas isso não significa que em sua mente não tenha havido devaneios, pensamentos ou mesmo a construção e a reconstrução do seu imaginário durante a sua existência.

A palavra imaginário vai muito além de um simples termo utilizado no cotidiano. Maffesoli (2001, p. 74), o descreve afirmando que “o imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política ou social que seria, digamos, palpável, tangível”. Este pensamento tem por interesse explicar a construção da realidade do homem demonstrando que a construção do imaginário pode ser um tipo de construção de uma realidade individual.

Alguns autores como Bachelard, Maffesoli e Durand, se interessaram em estudar o imaginário, suas significações, seus símbolos e imagens. Pitta (2005, p.15), também colabora ao afirmar que “o imaginário é um conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do ‘homo sapiens’”. Para esse autor, o imaginário advém da capacidade de pensamento, fazendo uma correlação entre imagens. Ou seja, O ser humano é capaz de construir e reconstruir o real ciclicamente.

Em uma correlação com as mulheres dirigentes das pastorinhas, elas, por vezes ficam ocultas em nossa sociedade patriarcal, conseguem reconstruir a sua história através do folguedo de forma diferente, agora como protagonista de sua própria história. Pitta (2005, p.15), ainda explicita que “o imaginário pode ser considerado como a essência do espírito, a medida em que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo)”. É o imaginário agindo na construção do protagonismo e do empoderamento da mulher.

O imaginário é a essência da alma de cada ser humano, e assim, quando a mulher realiza o ato de botar pastorinha, que é uma representação artística, e portanto, uma representação também da cultura popular, elas estão dando um significado a suas imaginações, ao seu imaginário, ao mesmo tempo em que materializam o seu pensamento.

O simbolismo é um termo carregado de significações que servem para explicar ideias ou mesmo fatos do homem com o mundo, pois, ele, “é dinâmico, permite estabelecer o acordo entre o eu e o mundo; que com os quatro elementos (água, terra, fogo e ar), são os hormônios da imaginação” (IDEM, 2005, p.16). Desta maneira, na medida em que os homens se relacionam com esses elementos, ele é capaz de estabelecer uma correlação entre o seu mundo interno e seu mundo externo.

No folgado natalino que é uma representação simbólica do nascimento do Menino Jesus, ele pode ser construído e reconstruído. Pois o simbolismo sendo dinâmico faz “a relação com o símbolo, a imagem e o imaginário” (IDEM, 2005, p.15). Ou seja, o homem ou a mulher, se modificam a partir de sua interação com os elementos, e entre os dois mundos.

O imaginário também está contido na cultura. Entendemos cultura como manifestações de grupos sociais, que se expressam através da arte, dos comportamentos, da socialização. Desta forma, podemos caracterizar como manifestação cultural as pastorinhas de Parintins a partir de sua dança, comumente chamado de bailado, de seus figurinos, os quais muitos trazem em si, referência à tradição de outros povos e lugares, as músicas que também remetem ao lugar de origem do folgado, e a dramaturgia – no caso do auto natalino – o teatro.

Assim, quando falamos de cultura, pensamos imediatamente nos costumes, nas crenças, nos hábitos, nas danças, nas artes, nos conhecimentos, nas leis e nos comportamentos. Ainda que na cultura esteja contida o imaginário, ela não se reduz somente a isso, é muito mais ampla, pois tem autonomia. Maffesoli (2001, p.75) nos afirma que “a cultura é um conjunto de elementos e fenômenos passíveis de descrição”. Já o imaginário, está relacionado à essência da alma humana e do real. Ainda de acordo esse autor:

A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiano, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir” com (IDEM, 2001, p.75).

Vale lembrar que “o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não qualificável” (Maffesoli, 2001, p.75), podendo ser relacionado com aquilo que Walter Benjamin chamou de aura. Essas definições se fazem necessárias para entendermos o contexto da fala de Maria Aparecida, 54 anos, filha de Rosa Gomes, ao dizer em entrevista que “me sinto muito feliz e realizada em botar pastorinha, pois não é qualquer um que coloca pastorinha, eu fui escolhida pelo menino Jesus, pois tenho mais duas irmãs, mas nenhuma se interessou, é uma herança

deixada por minha mãe em seu leito de morte”. Afirmando ainda que fez a promessa de que enquanto estiver viva, continuaria a colocar o folguedo, como fez a sua mãe.

Promessa, fé e imaginário, se entrelaçam e dão sustento a continuidade do folguedo de proporções coletivas. Para Maffesoli (2001, p.76), “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo”. Ao analisarmos a fala de Maria Aparecida, afirmando que foi escolhida pelo Menino Jesus para comandar as pastorinhas, percebemos que ela, na condição de integrante de um grupo social – o folguedo natalino – tem sua fala impregnado com as ideias que permeiam todo o grupo, justificando sua atuação e liderança na religiosidade.

Se o folguedo se desenvolve em torno de uma devoção de fé ao sagrado, é por consentimento dele, do sagrado, que se tem o poder de mando, no qual é inquestionável, mesmo pelos homens que fazem parte desse grupo. Embora as pastorinhas sejam um folguedo que busca se entrelaçar com a religião católica, percebemos em nossas observações que há uma diversidade de crenças entre os participantes, os quais podemos encontrar além dos católicos, umbandistas, espíritas, evangélicos e até quem acredite em Deus, mas sem frequentar uma igreja ou aderir a uma religião.

Nesta pluralidade, podemos inferir que ao tratarmos do folguedo das pastorinhas, o “imaginário é um estado de espírito de grupo de um país, de um estado-nação, de uma comunidade. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social” (IDEM, 2001, p.76), que une cada bloco no grupo social, independentemente de seu credo ou religião. Portanto, percebemos que “há uma proximidade entre cultura e imaginário. Neste sentido pode-se dizer que o imaginário é a cultura de um grupo. Vemos que o imaginário, é ao mesmo tempo, mais do que essa cultura: é a aura que ultrapassa e alimenta” (MAFFESOLI, 2001, p.76), e que visivelmente se percebe nesse folguedo

Dessa forma, as pastorinhas quando são transmitidas de mãe para filha, a partir de um comprometimento geralmente firmado em ocasiões extremas, mas dentro da órbita do imaginário que permeia o grupo e que alimenta a cultura, na medida em que a crença no compromisso com a divindade foi firmada entre mãe e filha, numa simbiose que não deixa o folguedo desaparecer, pois de acordo com Maria Aparecida, as pastorinhas estão presente em sua família muito antes dela ou de sua mãe. Ao dizer que:

Lembro quando minha mãe me contava que a minha avó colocava as pastorinhas em Oriximiná, lá no Estado do Pará, e que ela, a minha mãe, também era brincante²⁰ da pastorinha de minha avó. Depois quando veio para o Estado do Amazonas, minha mãe também botou pastorinhas aqui, e antes de morrer, ela me pediu para que eu nunca deixasse de botar as pastorinhas. E esse compromisso eu firmei com ela em seu leito de morte. (Maria Aparecida, entrevista, 2017).

É nesse ato simbólico, um combinado de fé, cultura e imaginário que as pastorinhas são transmitidas entre gerações, em geral, de mãe para uma filha ou de uma avó para uma neta, mas nunca para um filho ou um neto. Entretanto, para que essa transmissão se realize, há uma preparação, espontânea da filha ou neta, que pode levar muitos anos. Este processo a nosso ver acontece de forma natural sem que as sucessoras percebam que estão sendo ali preparadas.

As trocas de experiência e instruções que elas recebem, se confundem no cotidiano do folguedo como algo corriqueiro ou naturalizado por elas, pelas famílias, e pelos grupos em que estão inseridas. Foi assim que no decorrer de sua vida, Maria Aparecida, mas também sua mãe e sua avó, foram regidas por um imaginário que contribuíram para que todas assumissem um compromisso com as pastorinhas natalinas, dando continuidade ao folguedo a partir de uma promessa feita.

Considerações finais

Discutir imaginário, gênero, protagonismo, empoderamento e o papel da mulher no contexto da sociedade patriarcal é um caminho extenso, com muito ainda a se avançar, pois é sabido que as mulheres vivem imersas em valores os quais estão enraizados em conceitos religiosos e, carregam preconceitos, machismos e conflitos. As mulheres, que têm conquistado espaços nessa sociedade, lutando pela quebra ou superação de tabus que se arrastam ao longo da história, cada vez mais tem sido objeto de estudos acadêmicos.

O folguedo das pastorinhas de Parintins pode ser entendido como uma forma de representação da mulher em busca de seu espaço por melhoria de vida e pela sua valorização. Se buscarmos na memória de cada mulher que lideram esses folguedos, encontraremos histórias que vão além da representação do auto natalino. Ainda que este esteja

²⁰ Termo utilizado pelas donas de pastorinhas para designar cada figura ou personagem que participa do folguedo, ou seja, quem brinca nas pastorinhas.

inserido na religiosidade, verificamos que a relação da mulher dentro dos grupos de pastorinhas, é algo gratificante para elas. Sentem-se protagonista da própria história e pelo viés da cultura, são portadoras e disseminadoras dessa manifestação. São elas, peças importantes que levam em frente o que chamam de brincadeira, o brincar pastorinhas.

Sabemos que o termo imaginário tem diferentes abordagens com diversos autores. Deste modo, temos um amplo campo a ser investigado e a discutir, para que possamos nos aprofundar nessa temática no qual iniciamos aqui uma pequena introdução. Esperamos ter contribuído nas discussões acadêmicas e ter colaborado com as mulheres dirigentes dos folguedos de pastorinhas para que tenha o reconhecimento social de sua atuação como responsáveis desse auto natalino, as quais estão inseridas e que denominam de brincadeira.

O que não deixa de ser, na mediada é um evento que pode reunir amigos, vizinhos e familiares, tornando-se uma atividade gratificante para elas, na medida em que ocupam um espaço de destaque na família e na comunidade, chegando a ter papel de líder em ambos os espaços.

Referencias

ANAZ, Sílvio Antônio Luiz; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; COSTA, Edwaldo. **Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin.** Revista Nexi. PUC. São Paulo. n.3. 2014. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>. Acessado em agosto de 2018.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Tradução de Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina.** Tradução: Maria Helena Kühner. 11º ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2012.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org). **Os Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1997/2007.

_____. **O imaginário.** Rio de Janeiro: Difel, 2004.

- FERRARI, Rosana. **O Empoderamento da Mulher**. Disponível em: <<http://www.fap.sc.gov.br/noticias/empoderamento.pdf>> Acesso em: 7 de abril de 2019.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 25^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FREITAS, Sônia Maria. **História Oral: Possibilidades e Procedimentos**. São Paulo: Humanitas, 2002.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Unicamp, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001. Disponível em http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revista_famecos/article/view/3123/2395. Acesso em 29/05/2018.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Flor do não esquecimento: Cultura popular e processos de transformações**. São Paulo: autêntica, 2002.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- SILVA, Juremir Machado. **Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito**. COMPOS, 2013. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1048.PDF>. Acesso em 29/05/2018.
- SCOTT, Joan. Gênero: **Uma categoria útil para análise histórica**. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife, 1991.
- STEARNS, Peter N. **As histórias das relações de gênero**. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: contexto, 2007.
- THOMPSON, Edward Palmer. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- TORRES, Iraildes Caldas (org). **O ethos das mulheres da floresta**. Manaus: Valer/FAPEM, 2012.
- TRINDADE, Deilson do Carmo. **As benzedeadas de Parintins: rezas, práticas e simpatias**. Manaus: EDUA, 2013.

A terra como promessa: articulação social e imaginário

*Lucineli de Souza Menezes
Alexandre de Oliveira*

Introdução

Os estudos do imaginário emergem como campo de conhecimento interdisciplinar e lidam com o estudo sistemático da teoria, em diálogo com a literatura, a psicologia, a mitologia, a sociologia, a antropologia, a história, a linguística, a filosofia, dentre outros campos. Isto mostra que o imaginário tem uma abordagem complexa capaz de envolver diferentes disciplinas. Apresenta-se como um campo composto por uma multiplicidade de métodos e teorias negando a existência de uma teoria única e consensual e mais que isso, de uma forma padronizada de interpretar os fenômenos sociais.

Conforme Silva (2013) o termo “imaginário” está cada vez mais ganhando espaço nos estudos teóricos e na mídia, entretanto esta difusão e utilização são responsáveis por uma grande variedade no seu sentido e conceito. Na maioria das vezes, acompanhando a tendência para a desqualificação do imaginário como algo credível, observa-se que o uso comum do termo tende a relacioná-lo com o ilusório, a fantasia, o irreal e até mesmo com o irracional.

Na contramão deste reducionismo, os estudos acerca do imaginário, após um período de negação e invisibilidade, por conta dos padrões de cientificidade moderna, começa a ganhar fôlego no concerto das ciências, impulsionado pelo movimento de ruptura epistemológica e de crítica às formas de fazer ciência dominantes. Dentre os filósofos do imaginário podemos destacar o trabalho de Gaston Bachelard que, em suas primeiras obras havia trabalhado a epistemologia das ciências, voltado para o ramo da consciência da racionalidade, entretanto, cada vez mais atraído pela potência do imaginário ampliou seu estudo para abarcar o processo de imaginação poética, valorizando-a como uma forma de apreensão e recriação da realidade. Pitta (2005) sugere que, em sua proposta de “um novo espírito científico”, Bachelard orienta a ciência para uma mudança de paradigma, propondo estudar o homem em sua capacidade de devaneio (PITTA, 2005, p.14).

Além de Gaston Bachelard, outro nome que se destacou na difusão dos estudos do imaginário, é Gilbert Durand que, ampliando o trabalho de Bachelard, apresentou aspectos na compreensão do imaginário articulando seus efeitos históricos e sociais, com especial atenção aos símbolos, as derivações das distintas recepções nas diversas comunidades, as identificações culturais e a difusão dos símbolos submetidos a diferentes lógicas socioculturais, apresentando uma compreensão ampliada sobre o papel do imaginário na constituição do lastro antropológico nas diferentes sociedades.

Em meio a essa fascinante abundância de campos intradisciplinares sugeridos pela teoria do imaginário que enriquece e sensibiliza os estudos históricos, especificamente da história do tempo presente, que busca novos objetos e novas abordagens, lança-se o desafio de realizar uma reflexão dos acontecimentos que envolvem esta pesquisa sobre o primeiro movimento de ocupação da antiga fazenda Itaúna, localizada no município de Parintins - AM.

Considerando que, “todo imaginário é uma narrativa. Uma trama. Um ponto de vista. Visto de um ponto” (SILVA, 2013, p. 1). Esta reflexão se propõe a valorização das falas dos sujeitos envolvidos, do seu universo concreto e simbólico, dos seus modos de sentir e agir, enfim, do imaginário construído coletivamente. É na oitiva e na concatenação dessas narrativas que, espera-se, ampliar a compreensão sobre a trama tecida naquele espaço e tendo em conta os eventos que ali se desenrolaram e os sentidos que foram consciente e/ou inconscientemente, ativados.

O *lócus* desta pesquisa é o Município de Parintins no Estado do Amazonas, a cidade que atualmente se destaca no cenário amazonense pelas suas características culturais e expressões artísticas, tem na festa dos bois Garantido e Caprichoso seu principal representante, sediando o Festival Folclórico, uma das maiores manifestações culturais brasileiras. A despeito de sua projeção como o palco das festividades do “boi”, é também palco de diversos problemas sociais causados pela falta de assistência básica à sua população.

Entre as diferentes manifestações sociais ocorridas em Parintins, esta pesquisa trata somente do movimento social que resultou na ocupação de uma área suburbana localizada na cidade, conhecida pelos moradores como “fazenda Itaúna”. Esse movimento, de acordo com as pesquisas empíricas realizadas, se configurou na segunda metade do

ano de 1991, a partir da iniciativa de um pequeno número de pessoas que não possuíam moradia.

A posse da fazenda Itaúna começou a ser executada em janeiro de 1992 a partir de um primeiro movimento que abriu precedentes para que novas ocupações fossem empreendidas. Este primeiro momento tornou-se ímpar na história do município, se for levado em consideração que se tratou de um movimento desigual aos que a cidade já havia presenciado na luta pelo direito à moradia urbana. Conforme Tadeu de Souza (2003, p. 161). “foi a primeira vez que Parintins assistiu tamanha mobilização popular”.

A organização social do movimento de ocupação

De acordo com Ammann (2008) os processos de organização com fins de reivindicações populares, comumente chamados de movimentos sociais, ainda não têm uma definição específica de seu campo. O conceito mais popular para definir o que são movimentos sociais os mostra como ações de grupos organizados os quais têm como objetivo gerar mudanças na sociedade, em determinada área de atuação, por meio dos embates políticos.

Para Gohn (2011) esses movimentos sempre existiram e sempre existirão porque são representações de forças organizadas socialmente capazes de unir sujeitos com interesses afins. Gohn (2011, p. 336) pondera que “essas atividades são fontes geradoras de criatividade e inovações socioculturais”, e que, as experiências nelas adquiridas, “criam memória que, quando resgatada, dá sentido às lutas do presente” recriando-se cotidianamente, “na adversidade das situações que enfrentam” (GOHN, 2011, p.336).

Conforme as definições de Castells (1976), os movimentos sociais são sistemas de práticas sociais conflitantes com a ordem estabelecida, cuja natureza é a de transformar a estrutura do sistema, seja através de ações revolucionárias ou não, numa correlação classista e, em última instância, o poder estatal. Castells (1976), afirma ainda que os movimentos sociais têm origem na insatisfação e no sentimento de injustiça que é compartilhado por grupos que se sentem alijados de seus direitos.

As ocupações de áreas urbanas com a finalidade de construção de casas para moradia, em sua maioria, partem de grupos que se organizam em torno desta necessidade comum e decidem não mais es-

perar pela ação legal do Estado. Entende-se que no caso da primeira ocupação da Fazenda Itaúna pode ser aplicado semelhante reflexão se for considerado que, pelas informações prestadas, as pessoas que ordenaram o movimento desde a sua gênese, não conseguiam mais ver outra opção para resolver ou atenuar a necessidade sentida de ter uma casa.

No dia 24 de janeiro de 1992 um grupo de aproximadamente 600 famílias, lideradas por Everaldo Batista²¹ adentraram nas terras da Fazenda Itaúna, em pouco tempo, menos de vinte e quatro horas havia em torno de mil famílias na área ocupada.

A primeira ocupação do Itaúna foi realizada por pessoas das classes menos favorecidas que moravam em casas alugadas, junto com familiares, e ainda por pessoas vindas das comunidades rurais e cidades localizadas nas cercanias do município. Os ocupantes construíram barracos utilizando madeiras extraídas da vegetação local, com plástico e papelão, na tentativa de delimitar e assegurar seu espaço.

As famílias permaneciam em seus barracos, sem água, sem alimento e sem a menor estrutura necessária para sua sobrevivência. Neste contexto contaram com a ajuda de membros da Igreja Católica comandados por Padre Gino Malvestio, missionário italiano do PIME – Pontifícias Missões Estrangeiras- e de Irmã Cristine, alemã, da Irmandade “Santo Nome de Maria”, da paróquia São José Operário, que arrecadaram roupas, água e alimentos para tentar suprir as necessidades mais urgentes.

O proprietário da fazenda Itaúna, à época, ingressou na justiça com um pedido de reintegração de posse e ganhou a causa. A polícia se deslocou para o Itaúna a fim de executar a ordem judicial, mas diante da recusa dos “invasores” em deixar a área, aconteceu um conflito generalizado. Líderes do movimento foram presos e barracos foram derrubados e queimados.

A partir desse episódio iniciou-se um processo de negociação, formou-se uma comissão de líderes que representavam os interesses do “povo do Itaúna”. As negociações chegaram ao fim quando o então prefeito Enéas Gonçalves Sobrinho determinou a desapropriação, indenização das terras em litígio e efetivação legal de posse aos ocupantes.

Na região da antiga “fazenda Itaúna”, que a princípio foi chamado de bairro da Conquista, surgiram três bairros: Itaúna I, Itaúna II

²¹ Everaldo Silvério Batista Coelho, 55 anos, autônomo, nascido em Parintins, considerado um dos principais líderes do movimento da primeira ocupação da Fazenda Itaúna.

e Paulo Corrêia e mais recentemente o bairro da União. Esses quatro bairros são habitados, em sua maioria por famílias carentes, necessitadas de assistência médica, educacional, de urbanização, policiamento e de emprego, enfim uma infraestrutura que leve mais dignidade a esta população que carrega uma série de estigmas impostos pelos que ali não residem.

Itaúna I, a terra prometida?

De acordo com informações dos participantes a ideia de ocupação nasceu a partir de uma conversa informal entre um grupo de pessoas residentes no bairro de Palmares, que buscavam uma solução para a situação em que viviam, morando no fundo do quintal de outrem ou pagando aluguéis que já não conseguiam manter.

Ambrósio Firmino²² e Maria do Desterro²³ ao relatarem como surgiu a ideia da ocupação da fazenda Itaúna contam que foi Maria Santarém²⁴ que os convidou para que a ajudassem a organizar um movimento de reivindicação com o objetivo de conseguir um pedaço de terra para morar.

Maria Santarém, ao falar sobre a origem do movimento respondeu que, em 1991 trabalhava como cozinheira em um barco que fazia viagens para Belém, no Pará e morava com os filhos em uma casa alugada no bairro de Santa Clara. Certa vez quando esta chegou, a proprietária do imóvel havia despejado seus filhos, este fato lhe marcou profundamente e desde então ela procurava uma solução para essa sua necessidade. Maria Santarém diz,

Olha pra falar a verdade eu não sei, eu acho que foi Deus que me deu essa ideia, foi Deus porque outro não foi, nós vamos invadir em Parintins. Às vezes a gente ouvia falar que invadiam em Manaus né, mas eu nunca vi, nunca estive numa invasão, nunca acompanhei uma invasão... Foi Deus mesmo! (Entrevista, 2016).

Maria Santarém atribui o surgimento da ideia de ocupação da Fazenda Itaúna a uma inspiração divina porque, segundo a mesma “ou-

22 Ambrósio Firmino dos Santos, 63 anos, pedreiro, natural de Santarém – PA. Um dos líderes do movimento da primeira ocupação da Fazenda Itaúna. Foi o primeiro presidente da Associação de Moradores do Bairro de Itaúna I. A entrevista foi realizada pela pesquisadora em uma sala da Universidade do Estado do Amazonas em 28/05/2016.

23 Maria do Desterro Teixeira Roberto, 58 anos, feirante, natural de Parintins. A entrevista foi realizada pela pesquisadora no local de trabalho da colaboradora em 18/06/2016.

24 Maria Santarém Gama, 60 anos, cozinheira marítima, natural de Juruti Velho – PA. Uma das principais lideranças do movimento da primeira ocupação da Fazenda Itaúna. Considerada idealizadora do movimento da primeira ocupação da Fazenda Itaúna. A entrevista foi realizada pela pesquisadora na residência da colaboradora em 20/08/2016.

tro não foi”, mas ao mesmo tempo afirma já ter ouvido algumas vezes que em Manaus estavam havendo “invasões” de terra com fins de moradia. A fala da colabora demonstra a formação religiosa que a faz crer em uma intervenção divina em favor de sua causa, em detrimento das motivações advindas de movimentos similares ocorridos em outras localidades.

O grupo que se formou com o objetivo de lutar por terra para moradia, dirigiu-se em caminhada com cartazes, faixas e palavras de ordem até a Câmara Municipal para contato com vereadores,²⁵ na tentativa de terem suas reivindicações atendidas. De acordo com Maria Santarém, os representantes marcaram audiência com o prefeito, à época, Enéas Gonçalves Sobrinho²⁶, com quem conversaram amigavelmente, receberam a promessa de que o prefeito entraria em contato com o então governador Gilberto Mestrinho para juntos buscarem uma solução ao impasse.

Em 21 de janeiro de 1992, a equipe de comando saiu para buscar notícias dirigindo-se à Câmara Municipal e à prefeitura, porém sem obter resposta esclarecedora. Na noite do dia 23 aconteceu uma reunião do movimento para informar ao grupo que nada havia sido resolvido pelas autoridades. Decidiu-se não mais esperar pelo governo e iniciar imediata ocupação da área da fazenda Itaúna²⁷.

De acordo com Maria Santarém, os motivos que levaram à organização do primeiro movimento de ocupação da fazenda Itaúna, foram, além da necessidade de moradia, a cobrança de promessas feitas em tempos de campanha eleitoral. Essa prática é ilegal e passível de penalidades segundo o Código Eleitoral²⁸, Lei nº. 4.737/1965 que classifica no artigo 299, como crime a compra de votos, procedimento que se tornou comum em todos os tempos e espaços deste imenso Brasil.

Algumas pessoas afirmavam ter em sua posse documentos, denominados por eles de “requisição”, que teriam sido entregues, pelo

25 Entrevistas com Maria Santarém, Maria do Desterro e Ambrósio Firmino.

26 Enéas de Jesus Gonçalves Sobrinho, advogado, 61 anos, natural de Parintins. Prefeito de Parintins por duas gestões (de 1989 a 1992 e de 2001 a 2004). Em sua primeira gestão ocorreu a primeira ocupação da Fazenda Itaúna. Entrevista realizada pela pesquisadora na residência da genitora do colaborador em 05/12/2016.

27 Entrevista com Maria Santarém Gama.

28 Para Speck (2003) o Código Eleitoral de 1965 (Lei 4.737) reconhece como propaganda ilegítima aquela que “implica em oferecimento, promessa ou solicitação de dinheiro, dádiva, rifa, sorteio ou vantagem de qualquer natureza” (Art. 243, V) e imputa a penalidade de reclusão de até 4 anos e o pagamento de 5 a 15 dias-multa (Art. 299). A referida pena também é predita no Artigo 301 em caso de coação ou ameaça ao eleitor no intuito de direcionar seu voto para determinado candidato. Também é coibido pela legislação a compra de votos através de favores administrativos, presumindo pena de detenção de até 6 meses e o pagamento de 60 a 100 dias-multa, de acordo com o Artigo 300. Na Lei Eleitoral de 1997 (Art. 73 a 78) estão explicitados os procedimentos vetados em relação aos votos (SPECK, 2003).

então prefeito de Parintins Enéas Gonçalves, com a promessa de que em sua gestão seria realizada a distribuição de terreno com a finalidade de construção de moradia e quem portasse uma dessas requisições seria agraciado com um terreno.

Para Carlos Augusto²⁹ essa notícia se propagou e mesmo os que não eram portadores de uma requisição tinham a esperança de ganhar um terreno. O colaborador lembrou-se ainda que o ex-prefeito de Parintins Gláucio Gonçalves³⁰ havia construído algumas casas no bairro de São Francisco, e doado para um pequeno número de famílias. Ele acredita que esse fato também serviu para alimentar a ideia de ganhar, do executivo municipal, uma casa própria. Carlos Augusto diz que,

Eles apresentaram essas requisições como motivo de existir a ocupação. O movimento dos sem terra de Parintins nasceu exatamente por conta dessas requisições que foram prometidas e não foram cumpridas com as pessoas, porque isso foi em 88, nós estávamos no ano de 1991, ou seja, três anos haviam se passado e eles não cumpriram a promessa. (Carlos Augusto, 49 anos, Entrevista, 2016).

Ambrósio Firmino conta que, apesar de a ideia inicial da ocupação ter surgido de uma conversa sem grandes pretensões, a existência das requisições os uniu a outro grupo de pessoas para as quais havia sido prometida a moradia durante a campanha do então prefeito Enéas Gonçalves. Conforme Ambrósio:

Esse povo juntou conosco porque eles tinham umas requisições que o prefeito da época dava, olha eu vou construir casa popular pra vocês morarem, eu consegui treze requisições, isso serviu como documento, foi provado. Dizia fulano de tal você vai ser contemplado por uma casa. Era um jogo político, isso aí quando chegava próximo à eleição era muito usado. Eu consegui treze, então nós provamos que havia promessa de o Itaúna ser desapropriado. (Ambrósio Firmino, 63 anos, Entrevista, 2016).

Ilúio Temple³¹ conta que foi convidado para fazer parte do movimento de ocupação do Itaúna quando morava em uma área alagadiça

²⁹ Carlos Augusto de Oliveira das Neves, 49 anos, radialista, natural de Parintins. Considerado a porta voz do movimento da primeira ocupação da Fazenda Itaúna. A entrevista foi realizada pela pesquisadora na residência do colaborador em 10/05/2016.

³⁰ Gláucio Bentes Gonçalves: prefeito de Parintins por duas gestões (1969-1973 e 1983-1988).

³¹ Ilúio Temple da Silva, 66 anos, agricultor e pescador, natural de Parintins. Entrevista realizada pela pesquisadora na residência do colaborador em 07/06/2016.

nas proximidades. Segundo ele, houve dois principais motivos para a ocupação, o primeiro foi mesmo a carência de teto “a cidade estava cheia de gente e todo mundo morava amontoado”, mas “o motivo mais grave mesmo foi a falta do cumprimento da promessa de casa própria”.

Maria Santarém admite que o plano da ocupação estava traçado antes de a mesma ter contato com as requisições e afirma que quando se unem com as famílias que diziam ter as requisições que lhes daria direito a uma moradia, essa ideia se fortaleceu e adquiriu novos adeptos. Ela afirma que:

Eu sabia que o prefeito tinha dado para várias pessoas um papelzinho dizendo que se ele fosse eleito, que se ele ganhasse, ele daria um lote de terra no Itaúna, aí eu saí procurando e encontrei no bairro de Itauatinga três pessoas que tinham. Então eu peguei o papel e levei para provar que ele tinha prometido. Aí eu digo agora nós vamos invadir. (Maria Santarém, 60 anos, entrevista, 2016).

A existência das chamadas requisições, para a maioria dos entrevistados foi a motivação ou a mola propulsora para que ocorresse o processo de ocupação da Fazenda Itaúna. Trata-se de uma fala consensual e recorrente em suas narrativas, o que nos conduz a refletir novamente sobre a construção da memória coletiva na visão de Pollak, quando afirma que a constituição da memória envolve não somente as experiências vividas, mas também, as experiências herdadas, aprendidas, transmitidas pelo grupo com o objetivo de criar uma identidade. (POLLAK, 1992).

Em entrevista concedida, o ex-prefeito Enéas Gonçalves Sobrinho afirma que por ocasião de sua primeira campanha para ocupar o executivo parintinense (1988), nunca prometeu desapropriar as terras da Fazenda Itaúna para distribuir aos prováveis eleitores. Conforme o colaborador:

Eu nunca falei isso em campanha nenhuma política, isso não procede, e quem falou isso está sendo irresponsável pra dizer isso, porque eu nunca falei em campanha [...]. Então eu não fiz uma campanha de promessas mirabolantes, eu fiz sim uma promessa de pé no chão, porque foi uma eleição dura [...]. Então eu fui um candidato em cima da hora, eu não fiz promessas e nem tinha o porquê fazer promessas de Itaúna, não! (Enéas Gonçalves, 61 anos, Entrevista, dezembro de 2016).

Quando se trabalha com entrevistas faz-se necessário ter bem claro que a pessoa que colabora concedendo ao pesquisador suas experiências, suas memórias, o fazem a partir de suas impressões dos acontecimentos. Portelli (1998), afirma que as fontes orais são importantes porque revelam as intenções no interior dos acontecimentos. Revela crenças, mentalidades e o imaginário de quem fala.

Para Portelli são exatamente as contradições que legitimam sua afirmativa de que a História Oral é a representação da realidade humana, “não tanto como um tabuleiro em que todos os quadrados são iguais, mas como um mosaico ou colcha de retalhos, em que pedaços são diferentes, porém formam um todo coerente depois de reunidos” (PORTELLI, 1997, p.16).

No decorrer da pesquisa não foi detectado nenhuma das requisições. Os colaboradores explicaram que decorridos 24 anos não têm mais conhecimento do destino das mesmas, mas de qualquer forma essa história ficou marcada definitivamente na memória e no imaginário da maioria dos colaboradores e na história do bairro, visto que este, a princípio recebeu simultaneamente dois nomes dados pela própria população que o ocupou, Bairro da Promessa e Bairro da Conquista.

O bairro pode ter sido pensado a partir de promessas eleitorais ou simplesmente da necessidade de excluídos urbanos, mas não resta a menor dúvida de que sua ocupação foi consequência de uma dura conquista engendrada por pessoas que tomaram a decisão de superar todas as formas de desapropriação e falta de oportunidades de direitos urbanos, mesmo que para isso entrassem na esfera da ilegalidade. Sobre o exposto, “a ilegalidade é sem dúvida um critério que permite a aplicação de conceitos como exclusão, segregação ou até mesmo de *apartheid* ambiental” (MARICATO, 2003, p.153).

A terra como promessa

O encaminhamento para uma análise que contemple o imaginário sobre a terra como promessa nos conduz ao pensamento de que desde os primórdios da humanidade este elemento foi considerado por diversos povos como um lugar que simboliza uma função maternal, que concede e rouba a vida. O imaginário sobre a terra está presente em muitas mitologias. Considerada como deusa da fertilidade que personifica e incorpora a terra fértil e como mãe de outras divindades, assim como protetora da maternidade.

Para os gregos antigos a Terra é Gaia, Deusa da Terra e Mãe geradora de todos os deuses. Criadora do planeta. Doadora da vida, chamada de a “Grande Mãe”. A partir dela a matéria começou a tomar forma e o mundo a se estruturar. Venerada como deusa universal da fertilidade, recebe também os nomes de Geia, Gaea ou Gê. Nasceu do Caos, mas foi ela que ordenou todo o Cosmos, acabando assim com a desordem e a destruição em que aquele se encontrava. Criou a harmonia.

Segundo Corcovia e Radino (2008) sozinha, sem intervenção masculina Gaia gerou Urano (o Céu), as Montanhas e o Ponto (o Mar). Fez nascer a água, deu origem aos seres vivos e do seu corpo criou, montanhas, vales e planícies. Juntamente com Urano gerou os Titãs, as Titânides, os Ciclopes e os Hecatonquiros. Foi ela que convenceu o filho Cronos, o mais jovem dos Titãs, a castrar o pai, quando este aprisionou seus filhos, assim que ele (o Céu) viesse de novo unir-se a ela (a Terra), dando-lhe para o feito uma foice de aço. (CORCOVIA E RADINO, 2008).

A cosmogonia de um povo é, na maioria das vezes, construída a partir de estruturas que se baseiam em mitos e narrativas mais antigas, deles se apropriando para fortalecer e atualizar arquétipos construídos coletivamente. Esses arquétipos, uma vez fortalecidos e atualizados, são assimilados e tornam-se reais no imaginário deste povo (Durand, 1997).

Os relatos apresentados nos convidam a pensar na terra em sua complementaridade feminino/masculino, ou mesmo o par obscuridade e luz que esses polos evocam (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008). O livro de Gênesis abre com uma afirmativa: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia” (Gên 1,1). Ao mesmo tempo que os seres da terra recebem dela o nascimento, nutrição e sustento, está a ela submetida pelo princípio masculino da verticalidade de uma gravidade que mantém os indivíduos em pé. Mais adiante está escrito: “Deus disse: Que as águas que estão debaixo dos céus se ajuntem num mesmo lugar, e apareça o elemento árido. E assim se fez. Deus chamou o elemento árido de Terra” (Gên 1,9).

Não é de estranhar que, segundo os relatos bíblicos, apresentados no Gênesis, o homem foi modelado a partir do barro, do húmus da terra, evidenciando a ligação interna, íntima, matricial, entre eles. Igualmente, é a partir da terra que este mito é atualizado e o herói

“Niukua” modela o homem a partir da essência da essência (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008). Ligação este que estende-se da vida à morte, representando assim o lugar do eterno retorno, como bem destacou Jó (1:21), “Nu deixei o ventre de minha mãe, nu partirei da terra”. A terra, duplamente simboliza a função maternal, ela dá e toma a vida, ela, enquanto mãe terra, é geradora da vida, mantenedora do crescimento e acolhedora quando cessa o “fôlego da vida” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008).

Para Paulo Tonucci (1983) as narrativas dos hebreus nas Escrituras fundamentam-se em estrutura de um imaginário rico em mitologias próprios das antigas culturas do Oriente Próximo. Sem desprezar as semelhanças contidas no imaginário das culturas orientais antigas, deve-se considerar que existem diferenças entre a cosmogonia dos hebreus e dos outros povos orientais quanto à matéria prima originária da criação. Segundo a Torah, todas as coisas foram criadas pelo poder imanente da Palavra de Deus, a terra, os céus e tudo o que eles contem foi chamado à existência a partir da Palavra de Deus, isso significa dizer que Deus criou o universo a partir do nada, de nem uma matéria anterior à ação de Deus.

A presença dos princípios masculino e feminino, aparentemente duais, reforçam a atualidade e a recorrência das simbologias que permeiam o elemento terra. Nascer e morrer, entrar e sair, glória e desgraça, céu e terra, são algumas das metáforas que podem ser apreendidas da observação deste elemento alquímico de criação e recriação do mundo. Ao mesmo tempo em que a terra do Gênesis é a terra da vida, do acolhimento, do sustento, da vida e da luz, é também o lugar do desterro, da incontinência da desobediência e da morte.

Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida. Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra. Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te hás de tornar. (Gên 3,17-18).

A relação de simbiose entre a terra como produtora do fruto proibido, a deglutição do fruto pela primeira mulher e a punição através do cultivo à terra e novamente a referência à alimentação dela extraída não constitui um ciclo recursivo trivial, apontam para uma

simbologia que coloca a terra como um lugar de múltiplas facetas e por isto de múltiplas possibilidades, lugar de benção mas que também incita a cobiça e o desejo levando à maldição (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008).

Para os astecas, por exemplo, a deusa terra possui dois aspectos opostos: é a mãe geradora que permite aos homens viver de sua vegetação, ao mesmo tempo em que reclama para ela os mortos e se alimenta deles, sendo concomitantemente mantenedora e usurpadora em seu duplo ciclo de geração, vida e morte. É a terra santa dos judeus e dos cristãos, no entanto, é evidente que esta homologia recebe outros nomes, tais como, terra da imortalidade, terra dos santos, terra dos bem-aventurados, por exemplo. Tratam-se de centros espirituais que fazem referência ao centro do mundo em cada tradição, o centro terreno, o paraíso (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008).

Com seu caráter sagrado e maternal a terra intervém na vida dos homens, reunidos em sociedade, como garantia de juramento. Esta estrutura arquetípica se renova através da história, enquanto laço vital do grupo, a terra é mãe e curadora de toda a sociedade. É símbolo da situação conflitiva e que vive o homem,. É tanto lugar da morada e do concreto como é a partir dela que evoca o desejo de sublimação e de superação. Tanto é arena dos conflitos como o lugar da conciliação. Tanto é o lugar da humanidade em sua complexidade como é, a partir dela, que se constroem todos os desejos de superação da condição terrena em direção a outro plano, os céus.

Outro aspecto interessante que advém da formação de uma constelação feminina, Durand (1997 pg. 195-196) constata a ambivalência da libido feminina. Esta ambivalência seria fruto da duplicidade profunda presente nesses dois polos, ao mesmo tempo repulsivo e atrativo. Não é de estranhar, por exemplo, que a terra seja vista, duplamente, tanto como signo de feminilidade, como no que respeita à sua potência masculina. Outra particularidade desta constelação feminina que a terra faz emergir advém do par terra/água no qual as águas estariam presentes no início e no fim dos acontecimentos, ao passo que a terra estaria na origem e no fim de qualquer vida (Durand, 1997 pg. 229). As águas seriam as mães do mundo e a terra a mãe dos seres vivos e dos homens, preservando a ambiguidade característica desta poderosa simbologia.

Por outro lado é importante ressaltar ainda, juntamente com Durand (1997 pg. 230) que a percepção da terra como mãe, como ventre,

como mantenedora, em suma, a “crença na maternidade da terra”, advém de metáforas agrícolas e remetem à crença na maternidade da terra presente em diferentes culturas. O sentimento patriótico que Durand (1997 pg. 231) afirma deveria dizer-se “matriótico” num contexto em que a pátria é representada por traços feminizados. Este conjunto de imagens, ao mesmo tempo em que reforçam a crença na terra como mãe doadora, remetem à ambivalência que parece, a todo tempo, reabilitar o feminino em sua potência catalisadora.

Considerações Finais

A realização de um estudo sobre as representações sobre a terra, considerando-a como um lugar de moradia e solidificação de promessa realizada como consequência de relações sociais e simbólicas, considerara-se que a simbologia apresenta-se como meio importante para a transmissão de ideias e a comprovação de que os arquétipos se perpetuam e se reconfiguram no tempo e no espaço, embora sua contribuição tenha sido geralmente negligenciada pelos historiadores. Porém é notável que em muitos países do mundo, inclusive no Brasil, cresce o número de pesquisadores que procura utilizar suas abordagens por se mostrarem complexas e interdisciplinares.

As anotações tecidas aqui indicam uma relação tênue entre as reivindicações pela posse da terra, evidenciadas pelos eventos ocorridos na fazenda Itaúna e as recorrências encontradas nas simbologias sobre a terra tanto do ponto de vista geral como no tratamento da promessa sob a perspectiva judaico-cristã. A terra como promessa, longe de ser uma evento isolado, fruto da reivindicação das populações urbanas pelo acesso à moradia e à ocupação e posse da terra como instrumento de poder, traz à luz, as relações que os homens estabelecem com a terra em diferentes tempos e culturas.

É notório, tanto nas narrativas míticas como no processo que desencadeou a posse da terra na fazenda Itaúna a presença de um componente simbólico-mítico que perpassa a narrativa e os eventos que tiveram lugar na cidade de Parintins no ano de 1992. É certo que a reivindicação pela terra não passa apenas pela garantia de um lugar próprio para morar e viver. O direito à terra apresenta-se como um direito divino-humano, uma benção e igualmente uma maldição dada aos homens, tanto pela relação de pertencimento à terra evocada pelas narrativas míticas do homem que é formado do pó da terra como pela

imagem da terra como mãe, como doadora e mantenedora da vida. Por outro lado a terra, igualmente, e a partir do relato judaico-cristão, é o lugar do cumprimento da pena pela transgressão e como consequência, o lugar em que se deve “ganhar o pão” com dor e sacrifício.

Neste sentido, a simbologia em torno da posse da terra remete, tanto ao direto à terra pelo vínculo que o homem estabelece com ela, como parte de si como, reivindica a terra enquanto lugar de direito, como promessa feita aos homens em tempos imemoriais, promessa esta sempre inconclusa, um eterno devir que não se concretiza, principalmente para aqueles que foram, por diferentes razões, desterrados do paraíso divino por conta de suas transgressões. Por outro lado, constitui-se uma oportunidade para investigação, a relação entre o direito divino e o direito dos possuidores da terra representado no caso em estudo, pelas autoridades governamentais envolvidas e as promessas por eles efetuadas.

A teoria do imaginário possibilita diversas reflexões e enriquecem a leitura dos fenômenos enquanto prática interdisciplinar, abrindo espaço à abordagem de acontecimentos da história do tempo presente, realidade que contribuiu positivamente para as ponderações aqui alcançadas sobre os acontecimentos envolvendo o primeiro movimento de ocupação da antiga fazenda Itaúna.

É importante considerar ainda o caráter de ambivalência presente no mito da terra e que, de algum modo, permitem compreender o movimento pela posse da terra na fazenda Itaúna. Os arquétipos masculino e feminino, especialmente este último, enquanto unidade catalizadora, apresentam repercussão interessante no movimento em tela. Observe-se que ao mesmo tempo que a terra é mãe, é o lugar de livramento da penúria, é ela também o motivo da cobiça, da contenda, da posse; é o lugar da libertação, da restauração de vínculos ao mesmo tempo que apreende, que limita e que aprisiona. É neste sentido que a posse da terra não pode ser vista apenas sob o signo da apropriação indevida, como costumeiramente tais movimentos são interpretados; a posse da terra é a reivindicação e restauração dos vínculos afetivos e comunais que perpassa os diferentes indivíduos independente de condição socioeconômica e classe social.

Este movimento é um exemplo da necessidade que as classes sociais menos abastadas da sociedade enfrentam na divulgação de suas lutas e direitos. Por outro lado, também serve como indicador de

que é possível promover levantamentos populacionais, utilizando os meios do cotidiano popular como a conversa informal ou as visitas de casa em casa do público que se deseja atingir. O acesso informal à terra e conseqüentemente à moradia é um dos maiores problemas das últimas décadas, fortemente agravado pela falta de políticas habitacionais adequadas para atender a população mais carente. O principal agente da exclusão territorial e da degradação ambiental é a segregação espacial, que traz consigo uma lista interminável de problemas sociais e econômicos.

Considera-se que, a partir dos relatos das diferentes cosmogonias, é possível fomentar interpretações sobre a realidade considerando a multiplicidade de pontos de vista, contrapondo-se a uma visão reducionista do real e que criminaliza os movimentos sociais em nome de uma forma de racionalidade única que preside as narrativas contemporâneas. Exercícios como este contribuem para a formulação de uma compreensão sobre as dificuldades e os desafios da vida com base nos princípios do cotidiano e nas formas utilizadas pelos atores sociais para lidar consciente e/ou inconsciente com as determinações restritivas impostas pela sociedade. Importa ainda considerar que procedimentos desta natureza não constituem mero devaneio acadêmico mas, materializa a busca por uma outra leitura de mundo mais plural, mais dialógica e que considere a ambivalência que permeia as ações humanas na busca por uma terra que lhe foi assegurada como promessa.

Referências

AUGUSTUS, Nicodemus. **A Conquista da terra prometida: a mensagem de Josué para a igreja de hoje**. Editora: Vida Nova, 2017.

AMMANN, Safira Bezerra. **Movimento Popular de Bairro: de frente para o Estado, em busca do parlamento** – 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia Ave Maria**. 146ª Edição. Edição Claretiana. São Paulo, 2012.

CASTELLS, Manuel. **Movimentos sociais urbanos**. 2. Ed. México, Siglo XXI, 1976.

CORCOVIA, Priscila Aparecida; RADINO, Glória. **Os filhos de Gaia e o Paraíso Edípico**. *Revista de Psicologia da UNESP*, 7(1), 2008.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos sociais na contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**, v. 16 n. 47. Páginas 333-361, maio-ago, 2011.

MARICATO, Ermínia. Metrópole, legislação e desigualdade. **Revista brasileira de estudos urbanos e regionais**. Disponível em <<http://www.seade.gov.br>>, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, p.200-212, 1992.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre ética e história oral. **Revista Projeto História**. n.15, São Paulo: Educ, p.13-49, abril, 1997.

PORTELLI, Alessandro. 1996. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SILVA, Juremir Machado. **Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito**. COMPOS, 2013. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca/1048.PDF>. Acesso em 29/05/2018.

SOUZA, Tadeu. **Missão Vila Nova – Parintins (dos jesuitas aos missionários do Pime)**, Gráfica João XXIII. Parintins, 2003.

TONUCCI, Paulo. **O povo e a Bíblia: História Sagrada**. 3ª Edição. Edições Paulinas. São Paulo, 1983.

As mãos pensam: artesanato e imaginário na Serra de Parintins

Naia Maria Guerreiro Dias
Iraildes Caldas Torres

Serra de Parintins, região de Valéria/AM: localização e processos socioculturais

A Serra de Parintins é uma localidade amazônica situada na divisa do Estado do Amazonas com o Pará. Também é conhecida como região Valéria. Integram o complexo territorial as comunidades de São Paulo, Santa Rita de Cássia, Betel, Bete Semes e Samaria. Considerando como ponto de partida a “Boca³²” da Valéria/AM, seguindo em direção a cidade de Parintins/AM, a duração da viagem realizada a barco de recreio movido a diesel, totaliza 3h30min e de lancha/voadora 1h40min.



Figura 1. Mapa da Serra de Parintins, região de Valéria organizado por Thiago Godinho – Gráfica e Editora João XXIII, a partir de imagens do *google maps* e pesquisa de campo de Naia Dias, janeiro de 2016.

Os moradores locais utilizam como meio de transporte para se dirigir até o município de Parintins, além dos barcos de recreio, os rabetas³³, voadeiras, etc. E alguns, dirigem-se pela estrada do assenta-

32 Boca- Nas comunidades tradicionais, há o costume de identificar pequenos braços de rio como “Boca”, porque estes dão acesso a lugares maiores, como lagos ou rios (ALMEIDA, 2007).

33 Rabetas: Canoa motorizada; Pequeno motor de propulsão que acoplado na traseira de pequenas em-

mento que liga a região de Valéria à Vila Amazônia através de moto, ônibus ou bicicleta. E de lá adentram na lancha que realiza trajetos cotidianos da Vila Amazônia até Parintins. Tal rotina ocorre durante o ano todo.

A região é fortemente marcada pela presença de locais de vestígios arqueológicos, onde parte dos artefatos estão expostos a céu aberto e parte encontra-se sob o solo. Em razão do paisagismo natural e cultural, a localidade tornou-se um dos atrativos turísticos do Baixo Amazonas, recebe tanto turistas nacionais como internacionais desde a década de 1970.

Nas narrativas dos moradores percebemos que há um imaginário em torno da Serra, os quais a consideram como um local sagrado. Acreditam que existem vários seres que protegem a mata, os rios, e toda forma de vida que existe na Serra. Um dos mitos que ao longo do processo histórico de ocupação tem permeado o imaginário local, é o Juma..

Aqui na Serra, aparece fogo, aparece até o Juma, o pé grande.... (risos) desde criança que meus avós já contavam que não se deve abusar dos espíritos da floresta. E a gente foi contando para os nossos filhos e netos, mas hoje já tem uns que não querem mais escutar e acontece coisas ruim com eles...Ai a natureza responde do jeito dela, né dona. Mas é verdade, que tem os bichos que protegem a gente aqui (Manoel Rocha, 68 ANOS, entrevista, 2016).

A narrativa do morador expressa seu imaginário, sua relação com o ambiente e como a questão mítica ainda permanece intrínseca a seu modo de vida. É pela tradição oral que os moradores locais vão ensinando seus filhos e netos a obterem o cuidado com os recursos naturais que existe na localidade. Utilizam os mitos de maneira educativa, ensinando o respeito com a mãe natureza, com a mãe terra e com a própria vida em uma relação simbólica de eterno devir.

Chama a atenção na narrativa à questão da punição para aqueles que não cuidarem da floresta, dos rios, dos animais. Se forem desmatar, o “Juma” age, a natureza responde, castigando-os, pois a mãe que educa, também pune!! É algo do imaginário dos homens e mulheres da Amazônia que ao longo de sua vida vão desenvolvendo estratégias para manter a harmonia com a natureza.

barcações é conduzido manualmente ou com ajuda de um bastão que determina as direções (MATTOS, 2011, p. 389).

Silva (2003, p. 2) enfatiza que: “Todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, uma construção coletiva (...) É um rio cujas águas passam muitas vezes no mesmo lugar, sempre iguais e sempre diferentes.” É desse modo que os mitos narrados pelos moradores da Valéria, vão sendo perpassado pela memória coletiva e tem contribuído para a relação entre homem e natureza.

Ainda sobre a compreensão do imaginário, Maffesoli (2001, p.3) o compreende como um “estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social...” O imaginário local acerca do Juma e de outros seres mitológicos como a Iara, a Sereia ou Mãe d’Agua, o Boto, etc fazem parte da memória social da comunidade, evidencia o modo como eles encontraram para proteger o socioambiente em que vivem, interagem e dele retiram o seu sustento de sua família.

Podemos perceber na narrativa do morador que para ele, o Juma é um espírito que protege a natureza e isso vai sendo passando de geração a geração e está ligado a um grupo no qual eles se reconhecem, evidenciando sua identidade cultural. Apesar do mito em muitos contextos ser contado de maneira diferente, o que permanece, é a concepção de que há um imaginário construído de maneira coletiva sobre os seres ou espíritos da floresta dessa localidade.

Outras práticas cotidianas dos moradores das comunidades tradicionais da região de Valéria/AM e que também está presente em seu imaginário é o curandeirismo, mítica cosmológica e medicina tradicional, o que lhes confere identidade local. Silva *et al.* (2009) afirma que no local, além de cerâmicas com decoração em motivos antropomorfos e zoomorfos, também se encontram patrimônios culturais que precisam ser considerados como materialidades representativas de crenças espirituais.

A esse respeito Maués e Villacorta (2011, p. 26) afirmam que é comum na região amazônica a prática do curandeirismo

a pajelança não indígena continua muito viva no interior da Amazônia, como parte integrante das concepções religiosas das populações regionais, integradas ao catolicismo e passando por transformações, como processo social e dinâmico que tem influência na vida regional e presente em seu imaginário.

Nas comunidades tradicionais da Amazônia, há o curandeiro ou curandeira, conhecidos também como benzedores, ou seja, aquele que

cura através das orações, dos chás, dos banhos e outras ações que fazem para eliminar as doenças e também prevenir que alguma mazela chegue até a comunidade e aos seus moradores. Essa crença espiritual faz parte do modo de vida na Serra de Parintins.

Nesse contexto, há também os artesãos da Amazônia, os quais por meio de sua atividade artesanal narram, descrevem e enfatizam suas crenças, o seu cotidiano, sua trajetória de vida, o imaginário local. Significam e ressignificam a sua arte pela ótica do sensível, transmitindo esse ofício de geração a geração, como veremos no próximo tópico.

Imaginário e artesanato na Serra de Parintins, região de Valéria

“Nada é fixo para aquele que alternadamente pensa e sonha”
(Bachelard)

No campo dos estudos da cultura material, as peças artesanais, sua forma, pintura, o material de que são feitas e por quem são realizadas, sendo objetos com representações físicas que carregam em si o imaginário, significados sociais e simbólicos.

Refletir sobre o imaginário e artesanato requer entender as peças artesanais como um processo e não um resultado, localizadas historicamente e inseridas em relações sociais nas quais são significadas pelo homem e capazes de elucidar seu contexto humano e social através de seu movimento.

Autores como Rugiu (1998) Pereira (1979) destacam em seus estudos que o artesanato foi um meio de produção em todas as idades da História: Pré-História, Idade Antiga, Idade Média, Idade Moderna e Contemporânea. Havia e ainda há grupos de artesãos dedicados a atividades específicas, uns voltados à tecelagem, tapeçaria, confecção de vasilhas de barro e etc, nos quais são expressos sua subjetividade.

Embasado nos pressupostos elaborados pelo Ministro do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, sobre as Bases Conceituais do artesanato brasileiro entendemos artesanato como: “toda a produção resultante da transformação de matérias- primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural...” (BRASIL, 2012, p. 12).

O artesanato é produto de nossa cultura e perpassa gerações. Configurando-se como uma atividade de grande valor sociocultural e,

em algumas localidades se insere como um meio econômico. Na Serra de Parintins, local de estudo desse trabalho, os artesãos produzem suas obras artesanais voltados tanto para a sua moradia e trabalho, como para a venda no período da presença dos transatlânticos nas comunidades da região. O turismo sazonal tem motivado os moradores locais a se dedicarem mais a atividade artesanal.

Canclini (1983, p. 51) enfatiza que: “o artesanato requer muito mais do que descrições do desenho e das técnicas de produção; seu sentido só é atingido se o situarmos em relação com os textos que o predizem e o promovem ...” Em cada produto artesanal há a expressão da subjetividade e imaginário dos artesãos, além disso, há também a motivação para sua produção.

Nesse sentido, o artesanato está para além da forma, do concreto, ele transcende a aparência, uma vez que em cada produto carrega consigo o contexto do artesão a quem ou a que o artesanato se destina. Em muitos artesanatos produzidos de madeira pelos artesãos da Serra de Parintins podem ser identificadas diferentes expressões do seu cotidiano. Eles imprimem em suas obras a relação com a natureza, com as questões míticas locais, alguns representam a comunidade, que é um sítio arqueológico.



Figura 2 -Artesanatos com entalho em Madeira

Fonte: pesquisa de campo Naia Dias, 2017.

Na imagem acima percebemos que o artesão expressa através de sua habilidade de entalhar na madeira, os animais típicos da Amazônia, como o papagaio, a garça, o tucano, a arara, o peixe-boi e etc. Enfatiza

a riqueza da biodiversidade local e sua relação com a natureza. Para a produção desse tipo de artesanato eles utilizam materiais naturais próprios da localidade. E a maioria deles é produzida para a venda durante a presença dos turistas, como destaca o artesão local,

A gente pega a madeira aqui mesmo na mata. Ou a gente compra de alguns parceiros aí do Zé Açú, do lago do Waicurapá, mas é tudo natural mesmo. Usamos a ucuúba, que tem a de cor avermelhada e também a branca que depois vou fazendo os tons que ficarem melhor no artesanato. Também a gente usa o molongó, e às vezes uso até mais o molongó, porque é mais macio e dá pra criar muitas coisas, como remo, quadro, barcos e eu faço sempre uma paisagem dos animais que tem aqui na Valéria. Veja só esse aqui, tem a garça, o tucano, o macaco e outros animais que os turistas gostam de ver e comprar sempre que vem aqui na comunidade (Amaro, Artesão da região de Valéria, entrevista de campo, janeiro de 2017).

O molongó³⁴ que o entrevistado se refere é um dos recursos naturais que os artesãos locais utilizam para produzir itens diversificados e de ótima qualidade. Por sua vez, a ucuúba³⁵ é também outra espécie de árvore da qual eles extraem a madeira e nela expressam todo o potencial artístico da Valéria. Apesar de haver muitos artesãos, estes têm técnicas diferenciadas, e alguns se dedicam a produção de remos, quadros, barcos porta retratos, porta canetas, pintura, desenhos, etc.

A maior parte dos artesãos que trabalham com entalho em madeira são homens, mas as mulheres também participam na fase do acabamento, além de realizarem a produção de outros tipos de artesanatos, tais como: bolsas, tapetes, colares, brincos, tupé, tipiti, peneira, vasilhas de cerâmicas ou barro. Os recursos utilizados são oriundos da localidade, como sementes, cipó, palhas, barro, cauixi etc. e alguns materiais recicláveis.

Percebemos que o artesanato é uma atividade que tanto homens quanto mulheres trabalham, orientados por critérios correspondentes a divisão sexual do trabalho. Kergoat (2003, p.55) pondera que: “[...] a forma de divisão do trabalho social é decorrente das relações sociais

34 Molongó é uma árvore comum nas várzeas e igapós da Amazônia, tem porte médio, e o crescimento é rápido, com duração de um ano para que possa ser extraído a madeira. Pertence a família *Malouetia duckei*. Pode atingir até 15m de altura e sua madeira é branca, macia e leve (FONSECA, 2010).

35 Ucuúba: é o nome popular de *Vitrola surinamensis* é uma árvore típica de lugares alagados, geralmente perto de igapós. Nativa da várzea de toda a região amazônica. Na língua indígena UCÚ significa (graxa) e YBA (árvore), atingindo uma altura de 25 a 35 m. pertence a família das oleaginosas. Produz semente, ricas em gorduras (60 – 70%) e o rendimento em óleo ou sebo pode chegar até 50% por quilo de semente seca. A madeira dessa árvore é de excelente qualidade para compensados e laminados (PESCE, 1941).

de sexo; essa forma é adaptada historicamente e a cada sociedade...” O modo pelo qual se define as divisões sexuais do trabalho na Valéria não foge a essa compreensão, pois a prática de trabalho das pessoas que ali residem não foram definidos pelo biológico, mas historicamente construído acompanhando a dinâmica de cada tempo.

No processo de produção das vasilhas de barro, além da divisão sexual - da qual só as mulheres participam-, há o simbolismo acerca do local, a hora e quem deve está presente no momento da produção, existe todo um cuidado para que as louças não quebrem ou possam ser bem cozidas. Para Levi-Strauss (1985) a produção artesanal das vasilhas de cerâmica feita de argila está imbuída de simbolismo e somente a mulher confecciona devido à relação que ela tem com a terra, pois ambas podem gerar a vida.

A esse respeito Torres (2012) pondera que na relação de afetividade entre as mulheres e a argila aparece o simbólico entrelaçado com as relações de gênero. Tanto a terra (argila) quanto a mulher (feminina), são geradoras de vida e responsáveis em parte pelo equilíbrio do planeta (TORRES, 2012).

As mulheres na Valéria fazem diversificados artesanatos, além das louças de barro. Como já comentado anteriormente, elas aproveitam as sementes de plantas diversas, as palhas, cipó, etc para fazerem colar, pulseira, brincos e até mesmo adereços para ornamentar a casa, a igreja e até as catatumbas de seus entes queridos. Fazem também os materiais para uso no trabalho da mandioca, tece o tipiti, peneira, paineiro, reaproveitam diversos materiais que seriam descartados ao lixo. Sabem da importância de cuidar do meio ambiente para a geração futura. Dizem que “as mãos pensam!”.

Em que a cada artesanato está implícito a subjetividade e o imaginário desses artesãos, os quais vão dando vida a sua criação. “O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura...” (MAFFESOLI, 2001, p. 2).

O imaginário permeia o modo de vida das pessoas, se apodera de suas práticas sociais tecidas de uma maneira singular em cada contexto. Não podemos vê-lo, mas podemos sentir a sua presença. E no caso do artesanato, cada artesão imprime em sua obra aspectos peculiares de seu imaginário, caracterizando sua individualidade no seu grupo e coletivo e sua relação sócio-cultural.

Na entrevista realizada com as artesãs tornou-se possível identificar em suas narrativas diversas versões sobre como seu ofício foi sendo construído. Para dona Chiquinha, a prática de fazer louças de cerâmica foi ensinada por uma das mulheres que deu origem ao nome do lugar, a senhora Valéria, e foi perpassando gerações. Seria a aura dessa mulher Valéria que os envolve a serem exímios artesãos?

Fala-se aura a partir de Benjamin (1994) o qual a problematizou a partir do estudo da experiência aurática, definindo-a como uma categoria de percepção sensorial. A primeira concepção de aura consiste em compreendê-la como uma aparição única de uma coisa ainda que esteja perto de nós. A qual está relacionada a tempo e espaço que se apresenta.

Ainda sobre as narrativas de dona Chiquinha, outros tipos de artesanatos eram os mais velhos tanto homens quanto mulheres que ensinaram a identificar e selecionar o material a ser utilizado para fazer o tipiti, tupé, peneira, paneiro, abanador, japá, cestos, o artesanato em madeira etc.

Minha mãe aprendeu com a minha avó a escolher o melhor barro para fazer as vasilhas, a coletar o arumã, o cipó de morta, ou outros tipos de cipó que tem aqui nas matas, nos igapós perto da Valéria para fazer os artesanatos. No início era só para nossa casa, depois, fomos fazendo para outras famílias que encomendavam em troca de serviços no roçado, nos puxiruns, ou até mesmo faziam o pagamento com o produto da roça, como farinha, beiju, a tapioca...” (Dona Chiquinha, 88 anos entrevista/ 2017).

O trabalho com o artesanato expressado na fala da artesã estava voltado inicialmente para a subsistência da família, mas com o passar tempo seus artesanatos foram ganhando outra dimensão passando a ser utilizado como um produto de troca de serviços realizado através de uma prática comum na zona rural do interior do Estado do Amazonas, que é o puxirum surgindo desse modo uma comercialização dos produtos realizados em sua maioria por mulheres. Esse comércio não estava atrelado somente ao capital, mas ao aspecto da solidariedade, como relatou dona Chiquinha.

A maior parte dos trabalhos é realizada nos barracões de atividades agrícolas ou nas casas, sendo uma atividade centrada no seio familiar, embora haja alguns artesanatos construídos pelo grupo de artesãos pertencentes a Associação, que sua produção ocorre no centro

social com a participação tanto de homens quanto de mulheres artesãs que na maioria são parentes. Note que o masculino, está presente, mas são as mulheres as protagonistas das ações desenvolvidas na esfera pública.

Considerações Finais

Consideramos nessa reflexão que o artesanato tem valor simbólico, expressa o imaginário do artista e caracteriza a cultura e identidade local. A preocupação com a qualidade e acabamento das peças produzidas pelos artesãos da Serra de Parintins, seja em madeira, cipó ou barro (argila) representa o cuidado que eles têm ao apresentar seu material que representa sua identidade étnica.

A relação dos artesanatos com o lugar de sua produção remete a compreensão de que vão sendo construídos valores simbólicos de maneira coletiva, os quais perpassam gerações, sendo comunicados a partir de um processo de trânsito intercultural.

“*As mãos pensam*”, reflete a sensibilidade do artista, seus sonhos, seus devaneios, o direito de sonhar como diz Bachelard (1991). Os artesãos que produzem suas obras ou mesmo os que se dedicam a fazer as réplicas dos artefatos encontrados nos sítios arqueológicos de Valéria, imprimem em cada uma delas a sua subjetividade, seu imaginário e até mesmo suas utopias.

Os dados preliminares apontam que as mulheres e homens tem o ofício de artesãos, mas, seguem uma divisão social e sexual do trabalho. Pode-se inferir ainda com base nesses dados que o trabalho artesanal vem aproximando e empoderando as mulheres da Serra de Parintins, região de Valéria/Amazonas a serem construtoras de sua história.

Nessa reflexão nos esforçamos em apresentar e problematizar algumas lacunas identificadas na pesquisa em andamento, as quais suscitaram outras inquietações, como diz Batista (2007) é preciso decifrar os enigmas que engendram as relações sociais na Amazônia.

Créditos

Este trabalho apresenta os dados parciais do Projeto de Pesquisa, intitulado: Entrelaçamento entre gênero, agroecologia e transferência de tecnologia em cinco comunidades do Baixo Amazonas (Parintins e Maués): manejo e produção de alimentos pelas mulheres da floresta e das águas, coordenado pela Profa. Dr^a Iraildes Caldas Torres, com financiamento por meio do Programa Universal/FAPEAM.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**.3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Territórios e Territorialidades específicas na Amazônia**: entre a proteção e o protecionismo. Caderno CRH, Salvador, v. 25, n. 64, p. 63-71, Jan/Abr, 2012.

BACHELAR, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro Bertrand Brasil, 1991.

BATISTA, Djalma. **O Complexo da Amazônia**. 2.ª Ed. Manaus: Editora Valer, EDUA e INPA, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Nestor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo, São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1983.

CERQUA, Dom Arcângelo. **Clarões de fé no Médio Amazonas**. 2. ed. Manaus: Prograf, 2009.

FONSECA, Antonio Picanço **(Eco) turismo e territorialidade**: a (in) sustentabilidade na Boca da Valéria / Parintins – AM / Antonio Picanço Fonseca. - Manaus: UFAM, 2010.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens**: um estudo da vida religiosa de Ita, Baixo Amazonas, 2. Ed. São Paulo: Editora Nacional, Brasília, 1976.

KERGOAT, Daniele. **Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo**. In: EMÍLIO, Marli; et al (Orgs.). Trabalho e cidadania ativa para as mulheres: desafios para as políticas públicas. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2003. p.55-63.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. Traduzido por José Antonio Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 1985.

MAFFESOLI, Michel. “O imaginário é uma realidade” (entrevista a Juremir Machado da Silva), in Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, Edipucrs, 2001 n° 15, p. 75.

MATTOS, Geraldo. **Dicionário Junior de Língua Portuguesa**. 4ª ed. São Paulo: FTD, 2011.

PEREIRA, José C. **Artesanato: definições e evolução**. Brasília: MTB, 1979.

PESSANHA, José Américo Motta. **Bachelard: As Asas da Imaginação.** IN. Bachelard, Gaston. O Direito de Sonhar. Trad. José Américo Morra Pessanha (et all). Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991.

PESCE, C.: **Oleaginosas da Amazônia.** Oficinas Gráficas da Revista Veterinária, Belém/PA, 1941.

RAGO, Margareth. **As Mulheres na Historiografia Brasileira.** In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). Cultura Histórica em Debate. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão.** Campinas: Autores Associados, 1998.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito.** Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação- CAMPOS, 2003.

TORRES, Iraíldes Caldas. **Constituição etnográfica da comunidade Nossa Senhora de Nazaré do Barro Alto.** In: TORRES, Iraíldes Caldas. (Org.). O Ethos das mulheres da floresta. Manaus: Editora Valer/FAPEAM, 2012.

Devaneio das redes

Odin Babosa de Oliveira

Alexandre de Oliveira

Introdução

Este texto traz como tema o pescador da Amazônia, enfocando da figura dos pescadores redeiros. Comuns entre os pescadores na Amazônia, os redeiros atuam em grupos de seis a dez integrantes, distribuídos em embarcações que variam de acordo com a quantidade de pessoas no grupo. Eles se locomovem em uma canoa grande, com aproximadamente sete metros de comprimento, onde fica armazenada a rede de pesca. São agentes que estabelecem relações sob uma perspectiva integrada, inter-relacional e complexa, que se organiza a partir da lógica dos rios.

Nesse sentido, este trabalho apresenta os resultados de uma investigação em curso, cujo objetivo é compreender o imaginário dos pescadores redeiros no seu ambiente de trabalho, as águas. Entende-se o imaginário como o fruto da justificação e compreensão humana daquilo que dá significado ao objeto. Assim, o estudo teve como *locus* de pesquisa a Comunidade do Maranhão, zona rural do Município de Parintins-AM, com foco nos pescadores redeiros que atuam nos rios da comunidade.

A comunidade é constituída por pescadores e agricultores, contudo, a prática da pescaria é bastante comum a todas as famílias, havendo uma série de técnicas de pesca artesanal. Dentre os tipos de pescaria realizadas na comunidade, podem ser citados, como exemplos, a pesca com arco e flecha, tarrafa, malhadeira, espinhel, zagaia, caniço, rede, dentre outras, tendo como destaque a pescaria com redes.

Para os pescadores, o rio possui grande importância na tangente da vida. Como expõe Tocantins (1961), os rios se constituem na motricidade que comanda a vida na região.

A metodologia de pesquisa está constituída de dois momentos. O primeiro momento se dedica ao arcabouço teórico, construído a partir de uma revisão de literatura sobre o imaginário, tendo como

principal obra *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard. O segundo momento se destina ao campo social do pescador tradicional da Amazônia, através de observação de campo realizada junto ao grupo de pescadores redeiros.

Ainda para tratamento dos dados empíricos, foi sequenciada uma análise mitocrítica do simbolismo que os instrumentos de pesca artesanal adquirem durante a atividade. Os áudios dos sujeitos entrevistados e as anotações realizadas no caderno de campo foram utilizados como dados da pesquisa. Foram realizadas perguntas semiestruturadas, para as entrevistas, e máquina fotográfica, para registros etnográficos, envolvendo o cotidiano dos pescadores. A partir desse conjunto de informações, imagens e percepções, adentrarmos ou nos aproximamos do imaginário sobre as redes de pesca.

A principal conclusão indica que os pescadores, mais precisamente os pescadores redeiros, conseguiram encontrar meios de compreender os designios da natureza, por meio dos sentidos da audição, da observação, do olfato, refinando a percepção e aguçando suas técnicas de pesca.

A rede de pesca é o principal instrumento utilizado pelos pescadores da comunidade, apesar de ser usada apenas por períodos decorrentes das temporadas de pesca, e foi tomada para análise e discussão dos devaneios e representações do imaginário dos pescadores.

Os redeiros

Nos átrios da floresta, os sujeitos tradicionais da Amazônia vivem em harmonia com a natureza, relacionando-se num processo cultural de vida e trabalho. Tecem, junto a ela, um significado para a sua vida com base nos elementais abundantes na floresta. Como afirma Torres (2012), esses elementais são realidades concretas que alimentam a vida material e espiritual desses povos, os quais têm, no mundo sensível, o ponto de partida da sua espiritualidade.

O devaneio do homem amazônida perpassa o físico, o tangível e aprofunda-se no imaginário, mergulhando nesse mundo sensível, místico, espiritual (TORRES, 2012). Nesse âmbito, o homem volta seu devaneio para a justificativa de sua existência por meio do imaginário, reconhecendo-se como sujeito natural, interligado com a floresta. Nessa tangente, encontra-se o pescador de redes ou o redeiro da Amazônia que, a bordo de suas embarcações, risca os rios diariamente com o seu

casco, golpeando as águas com o seu remar, esperançoso de encontrar alimento para sua sobrevivência e dos seus familiares.

O pescador redeiro compreende uma realidade laboral necessária à sua sobrevivência, sem grandes luxos e com pouca expectativa de vida ou, talvez, apenas o essencial. Nessa perspectiva o trabalho, labor, é compreendido por Arendt (2007) como o processo que “destina-se a alimentar quase imediatamente o processo da vida humana, e este consumo, regenerando o processo vital, produz - ou antes, reproduz - nova força de trabalho de que o corpo necessita para seu posterior sustento” (ARENDRT, 2007, p. 111).

É neste processo de vida que os pescadores desenvolveram suas habilidades, com o objetivo de sobreviver às intempéries da ordem biológica natural. Arendt (2007) faz uma reflexão sobre a necessidade física do homem, contudo o homem é um ser natural e pertencente à natureza, que lhe propicia a matéria prima para sua sobrevivência. A natureza dispõe os frutos, a terra, os animais, a água e, para os pescadores, os peixes. Conforme abordado por Arendt (2007), é no processo laboral que homem mais se aproxima da reciprocidade com a natureza, pois visa satisfazer, principalmente, a sua necessidade biológica, condicionando o trabalho para sua própria subsistência.

Na Comunidade do Maranhão, localizada próximo à foz do rio Uaicurapá, zona rural do Município de Parintins, os pescadores que possuem destaque são os redeiros, sujeitos que trabalham nos rios com redes de pesca artesanais, feitas com linhas de nylon apropriadas para realizar grandes círculos em volta dos cardumes de peixes que, periodicamente, entram e saem do rio. Essa ação é denominada pelos pescadores de lanços.

O pescador João (2018), líder do grupo de pesca da Comunidade e dono do equipamento, nos informou que as redes medem aproximadamente duzentos metros de comprimento e em torno de quarenta e cinco metros de altura, o que gira em torno de quarenta e cinco metros de altura. Na parte superior, a rede recebe boias intercaladas em espaços de cinquenta centímetros e, na parte inferior, aproximadamente duzentos quilos de chumbada, também em espaços intercalados.

Em observação empírica, constatamos que os redeiros ficam próximos à foz do rio, em lugares estratégicos, conhecidos como lugar de lanços. Esses espaços são estudados e limpos no período das vazantes, para que não corra o risco de engate da rede de pesca; além disso,

são lugares em que os peixes param ou usam como percurso durante a sua migração.

Os pescadores ficam aguardando os cardumes de peixes passarem para realizar o lance e capturar grandes quantidades de peixes que servirão tanto para o seu consumo, quanto para a comercialização no mercado da cidade. Das vendas realizadas no mercado, o valor que é apurado será devidamente dividido entre os pescadores e destinado, comumente, à compra de suprimentos industrializados para complementar a alimentação de suas famílias, tais como carnes, enlatados, temperos e frangos congelados.

Não obstante a atividade de subsistência que parece encerrar a rotina do pescador, observamos a atribuição de sentidos que estão além da atividade laboral no contato com as águas. João Souza (2018), um dos pescadores entrevistados, afirmou: “não há outro sentido pra vida, quando se pega o gosto, se entra em sintonia com a natureza, nos sentimos parte dela”. Essa afirmação nos leva a Loureiro (1995), para quem o homem amazônico compreende a realidade de forma empírica e devaneia diante de sua beleza, podendo sentir e recriar seu mundo diante de sua presença. Nesse sentido, indagamos, justamente como João, quais seriam esses outros sentidos “pra vida”? De que modo ou maneira “se pega gosto” e quais os indícios que permitem a esse homem sentir-se parte da natureza?

É certo que o homem tradicional da Amazônia passou a se relacionar com a natureza para, em seguida, habituar-se a ela. Desse modo, o homem passou a ser um fator natural e não mais um intruso, recriando seu pensamento, criando o novo a partir do que já existe, encontrando-se dentro de uma complexidade experimental, provada todos os dias pelas diferentes relações que estabelece com o meio circundante e que, no nosso entendimento, não estão restritas apenas à celebração de um modo de fazer. Compreendemos que essa relação não se reduz à visão utilitária da natureza, mas a excede.

Estamos diante de uma forma de pensar e sentir que demonstra uma integração com a natureza, fazendo com que o pescador crie uma reciprocidade com o ecossistema, efetivando um vínculo que o interliga a um processo natural para viver como um ser natural, constituindo aquilo que Capra (1996) denomina “a teia da vida” e utiliza o termo “ecologia profunda” como viés para perceber “o mundo não como uma coleção de objetos isolados, mas como uma rede de fenômenos que

estão fundamentalmente interconectados e são interdependentes” (CAPRA, 1996, p. 14).

Nesse sentido, enquanto indivíduos e sociedades, estamos envolvidos nos processos cíclicos da natureza e, de certa forma, somos dependentes desses processos. Capra (1996) assinala que o conceito de ecologia profunda vem se contrapor ao de ecologia rasa, esta última antropocêntrica e centrada no humano, ao passo que a ecologia profunda requisita o sentimento de conexão e pertencimento entre o homem e o cosmo, tal como é possível observar na relação entre os pescadores e o ecossistema amazônico.

Assim, o sujeito do “pescador redeiro” é emblemático, pois, a partir da relação sensível como o ecossistema circundante, desenvolve vínculos com o ambiente. Aos olhos menos avisados, parece apenas uma ligação comensal de aproveitamento dos recursos naturais para sua sobrevivência. No entanto, observa-se mais que isto: trata-se de um convívio integrado, em que habilidades e modos de fazer foram sendo tecidos conjuntamente, a partir de processos de observação e experimentação do rio por meio do imaginário. Tais processos nos conduzem à observação dos redeiros e de seu principal instrumento de trabalho, as redes. A rede é um símbolo tão grandioso que deriva até mesmo o seu nome para cortejar os pescadores e classificá-los como são: os pescadores redeiros.

As redes

No âmbito dos pescadores, cada movimento, desde um sutil olhar até as fortes braçadas com o remo na água, gesticulam um significado que, mesmo despercebido pelos pescadores, transmite a forte ligação que o homem possui com a natureza, bem como os sentimentos que esboçam em sua atividade.

Para alcançar e compreender a forte ligação cosmológica, simbólica, devaneante e imaginária da cultura do pescador, observamos o imaginário das redes de pesca. Este instrumento proporciona o encontro e o contato dos pescadores com as águas, transcendendo para além da forma pelos significados que são criados pelos pescadores. Existem outros instrumentos de pesca e uma grande variedade de técnicas artesanais que também proporcionam o contato do pescador com as águas e com o universo simbólico que compõe o cenário da pescaria, contudo, nos atemos às redes de pesca.

Na literatura poética, Vinícius de Moraes (1946) fala sobre o pescador e seus instrumentos, no poema *Pescador*, retratando os laços sentimentais que o pescador esboça em seu labor. Vejamos:

Ah, pescador, que milagre maior que tua pescaria!
Quando lanças tua rede lanças teu coração com ela pescador!
Teu anzol é brinco irresistível para o peixinho
Teu arpão é mastro firme para o pescado, pescador!

Para o poeta, o pescador vive uma providência, um milagre onde os laços, a pertença, o apego, os sentimentos e os instrumentos ganham sentidos e significados. A providência, o milagre da pesca ou a pesca milagrosa é exposta, em uma passagem bíblica, como um sinal do poder de Deus, que olha com misericórdia para o homem e lhe concede o alimento para a vida. O pescador lança a sua rede depositando o seu coração, a sua fé na ação de lançar, pois não se trata mais de técnicas, mas de um milagre. As redes também simbolizam o resgate do pescador, da alma que jaz na desilusão, na tristeza, na escuridão, na profundidade das águas. O homem é o pescador e o pescado e, em seu retorno à superfície, à luz, à pureza, o pescador bíblico se reaviva e se torna o próprio instrumento de pesca, sendo usado para resgatar outros homens.

Os instrumentos de pesca são adereços para os peixes, o anzol, o arpão, dentre outros instrumentos usados comumente pelos pescadores. Cada instrumento representa um símbolo, por mais alegórico que seja, como o anzol, que se torna brinco, ou o arpão, que vira mastro. A ambivalência das formas se metaforiza, caracterizando o costume que até mesmo os peixes criam com os instrumentos de pesca. A rotina ou o hábito de pescar repercute num comportamento monótono de familiarização do pescador com os instrumentos e com os peixes e dos peixes com os instrumentos e com o pescador.

A monotonia da matéria, para Bachelard (1998), é uma constância bela, encontrada no germe do ser, por um mergulho profundo de uma obra poética. A presente pesquisa não é uma obra poética, mas se utiliza da poética para alcançar a profundidade e encontrar o germe da matéria simbólica, representada pelo instrumento de pesca das redes, um instrumento que pode ser compreendido, pelo devaneio poético, de diversas formas e ter inúmeros significados, constituindo uma epifania.

Para os redeiros, as redes possuem malhas carregadas de sentimentos. As malhas pontuam, em seus nós, preces às divindades para

que se compadeçam e lhes retribuam o esforço do trabalho. As redes, quando atiradas nas águas, mergulham com o peso de sua forma e com o sentimento de sua matéria. Elas se aprofundam carregadas de reflexões. Elas vão às profundezas buscar aquilo que está oculto, aquilo que está na escuridão das águas, para trazer à tona, à claridade, à superfície, tudo o que encontrarem em sua trajetória.

O conjunto de instrumentos de pesca - as redes, o caniço, o anzol, a linha, o arco e flecha, dentre outros -, o pescador, as águas e os peixes se caracterizam como símbolos. Assim, “são uma maneira de expressar o imaginário” (PITA, 2005, p. 17). O simbolismo que envolve o pescador nos remete a um complexo de realidade e de abstração que compõe a identidade do pescador. Todos os fatores devem ser levados em consideração para alcançar o substrato simbólico, a composição da imagem, a materialidade do sujeito. A observação de apenas uma parte do conjunto simbólico, uma face que compõe este imaginário, pode não se aprofundar, não alcançar a realidade imaginária e permanecer apenas em sua forma estética.

Bachelard nos propõe, em sua obra *A Água e os Sonhos*, um aprofundamento na matéria. A matéria é a “imaginação que dá vida a imagem” (BACHELARD, 1998, p. 1), é a composição da imagem, é o cerne, o âmago, o significado, é aquilo que justifica, que dá o sentido, é a interpretação, é o que constitui a superfície estética do imaginário. Esse aprofundamento deve emergir, florescer, adornar-se, retornar à superfície, para relacionar-se com a forma de sua imagem.

Começamos uma investigação imaginária, buscando “atrás das imagens que se mostram as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (BACHELARD, 1998, p. 2). Buscar as origens da imaginação com o aprofundamento na matéria resultará numa interpretação, num entendimento do imaginário dos pescadores e da representação simbólica que as redes de pesca suscitam durante a atividade da pesca. Esses significados podem nos nortear a uma visão cosmogônica da resistência da prática dos pescadores redeiros em sua atividade laboral.

Nessa tangente, a busca por compreender a realidade dos pescadores, por meio de seu instrumento, nos permite ver a imagem das redes de pesca no seu simbolismo, naquilo que ultrapassa a imagem, indo à profundidade do seu significado. O significado das redes de pesca não precisa ser criado, pois já existe no labor dos pescadores. Ele

precisa ser apenas observado e interpretado tanto quanto a realidade da Amazônia profunda.

A Amazônia profunda é uma realidade substancial, extremamente material, da vida tradicional da Amazônia e envolve o subterfúgio da interação do sujeito com o ambiente. A profundidade é o obscuro, o oculto é a própria matéria daquilo que dá sentido à verdadeira Amazônia, é a sua originalidade. Nessa profundidade, fugimos das descrições eurocêntricas robustas, e em muitos momentos errôneas, para a realidade material e sensível. Dessa forma, transcendemos para o imaginário, para o simbólico.

Esses símbolos são definidos por Durand (2002, p. 14-15) como:

(...) primeiramente e em si mesmo figura e, como tal, fonte de ideias, entre outras coisas. Pois a característica do símbolo é ser centrípeto, além do caráter centrífugo da figura alegórica em relação à sensação. O símbolo, assim como a alegoria, é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indivisível, pelo e no significante.

Nas palavras de Durand (2002), o símbolo não é apenas construção etérea; é, ao mesmo tempo, figura, fonte de ideias, de criatividade, de criação e elemento carregado de sentido. É possível dizer que o ato criativo que o símbolo desencadeia é ele mesmo criação do sensível que religa, pela aparição, numa tentativa de materializar o indizível. O símbolo, para Durand, é uma parte da estrutura que constitui o imaginário. Para os redeiros, o símbolo que os identifica como tais são as redes e o seu *scheme* é a monotonia.

Para Durand (2005, p. 18) o *scheme* “é anterior à imagem, corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições. Ele faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações”. A monotonia corresponde ao *scheme* do pescador: é uma emoção ou um estado mórbido representado no abatimento físico e no silêncio absoluto, exigido pelo labor, tendendo a profundas reflexões enquanto aguarda pelos sinais dos peixes. A espera pelos cardumes é um momento, um tempo que pode durar horas, dias e noites, sendo que os pescadores não sabem o momento em que acontecerá a chegada dos cardumes, restando-lhe apenas o esperar na “boca” do rio.

A boca do rio é uma expressão usada pelos pescadores da comunidade que remete ao local da pescaria, à foz do rio. A boca é também

uma identificação para a pescaria, quando se pergunta sobre algum pescador e a resposta é “ele está pra boca”, significa a pessoa está pescando. A boca é o símbolo que corresponde ao pescador redeiro da Comunidade do Maranhão, o lugar da sua atividade, do encontro com os peixes que migram para dentro e para fora do rio, é o lugar da espera e da ação.

A ação dos pescadores acontece na manipulação da rede de pesca. As redes são fortes e exigentes com o pescador que, ao largá-las, vai sentindo o alívio e a leveza da canoa. Os braços devem dar fortes remadas para que a rede não se arme incorretamente ou para que os peixes não saiam dela. A velocidade é crucial. As redes mergulham nas águas e levam a morenês³⁶ dos pescadores, o cheiro de sol, a paciente inquietação da espera, a euforia, a alegria e a agonia de consumir o momento com a glória da vitória sobre os cardumes, sobre as águas e sobre a natureza.

Ao recolher a rede, o entralho inferior vira um cabo de guerra e o peso triplica, pois agora a rede está encharcada pela água e o esforço para puxá-la é muito maior. Se as redes estão vazias, o pescador puxa a lamúria, a insatisfação, o desgosto, a tristeza. O peso se torna insuportável, os braços começam a ferrar, os músculos vão enrijecendo e a esperança começa a deixar o pescador, pelo suor que lhe desce o rosto. Porém se um sinal de que a rede está cheia de peixes surge durante a atividade, se o milagre da pesca acontece, as forças são revigoradas instantaneamente e a canoa é tomada pela alegria.

O lappear³⁷ dos peixes é o anúncio de que a rede está cheia. O peso fica maior, mas isso o pescador já nem sente, pois sua força está revigorada, a gratidão e a felicidade contagiam, todos querem puxar os chumbos da rede e sentir o seu peso, que se torna prazeroso, é um orgasmo, é um alívio dos devaneios melancólicos. O milagre da pesca é consumado: as redes retornam cheias de peixes e renovam a fé, a crença, trazendo à tona o mito da Iara, pois não foi apenas Deus que abençoou a pescaria, mas também a mãe d’água, mito comum entre os pescadores.

Bachelard (1998, p. 18) nos leva a refletir que “A imaginação não é, como nos sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de criar imagens que ultrapassem a realidade, que cantam a realidade”. Os pescadores cantam sua realidade com os

36 Cor morena do pescador.

37 Dito de quando o peixe bate o rabo a água, um tipo de boiar.

encantos mitológicos de suas experiências laborais, são formados na faculdade da criação, da ressignificação, do exagero, do convencimento e de suas histórias mais triviais. Os pescadores já ultrapassaram a realidade e vivem, de forma glamorosa, em seu imaginário, de onde tiram forças para resistir na sua atividade, pescando ou sendo pescados por suas redes.

As redes se nutrem dos pescadores, dos seus devaneio, e os pescadores da vida dos peixes. É a vida que se nutre com a morte. Em outro trecho do poema *Pescador*, de Vinícius de Moraes, refletimos sobre a pesca quando o poeta nos diz:

*Deus te leve, Deus te leve perdido por essa vida...
Ah, pescador, tu pescas a morte, pescador
Mas toma cuidado que de tanto pescares a morte
Um dia a morte também te pesca pescador!*

O pescador redeiro vive um encanto, vive um devaneio, visto que o imaginário é a sua realidade. O pescador segue o caminho da própria matéria, no seu ambiente, mas já não pode mais andar sozinho, pois pode não voltar. O poeta intercede pelo pescador junto a uma divindade, a fim de que seja liberto de sua monotonia laboral.

Para Lurker (2003), “o rio é divino em si mesmo”. Segundo o autor, as representações não se voltam para os fenômenos naturais, mas para as “divindades que nele se representam”. As representações que os pescadores possuem são bastante variadas e percorrem tanto o caminho pagão, com os mitos e lendas, quando o cristão, em relação aos santos e ao próprio Deus.

Considerações Finais

O pescador vive e conta os mitos de sua jornada e as redes são o arcabouço de suas aventuras, nas quais são gravados os registros dos dias infundáveis desse penar de esperança. Os dias se perdem para o pescador, mas não para as redes, pois elas gravam tudo em seu tecido. Em cada nó de sua malha está um registro minucioso de uma fatalidade, ora para peixes, ora para o pescador. A vida do pescador é uma peleja e a rede é a sua arma, uma espada de dois gumes que fere a vida natural dos peixes e do homem que a empunha. Assim, a rede é uma liberdade que aprisiona.

Constatamos que, no cenário protagonizado pelos pescadores redeiros, o narrador e benfeitor de suas histórias é a rede de pesca. Esta

pode ser analisada numa perspectiva profunda do imaginário vivido pelos pescadores da Comunidade do Maranhão. Em nossa pesquisa de campo, percebemos que as redes não são apenas um instrumento de mera manipulação humana, mas um integrante vivo, atuante, que faz parte de um ambiente cíclico. As redes remetem o pescador ao devaneio e, no devaneio, o pescador sempre recai nas malhas de sua própria rede.

Referências

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Mª Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaios sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. de Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: uma compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 3.ª ed. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Pedro. **Entrevista I**. [maio. 2018]. Entrevistador: ODIN. Parintins, 2018.

larquivo.mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se em posse do entrevistador.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana (1997). **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: CEJUP, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **Tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MORAIS, Vinícius. **Pescador**. Rio de Janeiro 1946. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/pescador>.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 8ª ed. Rio de Janeiro, 2005.

SOARES. Euclides. **Entrevista I**. [maio. 2018]. Entrevistador: ODIN. Parintins, 2018. 1 arquivo.mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se em posse do entrevistador.

TORRES, Iraíldes Caldas (Org.). **O ethos das mulheres da floresta**. Manaus:Valer/ Fapeam, 2012.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

Representações em tela sobre imaginação e imaginário amazônico: estudo de caso nas perspectivas de Bachelard e Durand

Pedro Vanuzo Tavares da Costa

Rosemara Staub de Barros

Alexandre de Oliveira

Introdução

A nossa análise é um recorte da pesquisa de mestrado do Programa de Pós Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia – PP-GSCA, UFAM, em andamento. A qual investiga-se as representações do imaginário amazônico nas pinturas em telas dos artistas parintinenses egressos do curso de Expressão Visual.

Os artistas plásticos, Arildo Mendes (O Gigante da Amazônia) e Rob Barbosa (O Regresso do Pescador), vivem e atuam no município de Parintins AM. A cidade a qual tornou-se uma referência cultural do norte do Brasil, fruto da ousadia e criatividade de um povo em sua pluralidade cultural e artística, reforçada pela indústria cultural. A Ilha Tupinambarana, está localizada à margem direita do Rio Amazonas, distante da Capital Manaus a 369 km, sua população segundo os dados do IBGE (2017), estima-se em mais de cem mil habitantes.

Apresenta-se como a segunda maior cidade em desenvolvimento do interior do Estado do Amazonas, representando em parte a cultura amazonense. Entre as diversas manifestações populares, existem as danças de pássaros, quadrilhas, pastorinhas, carnailha, Carnaboi, bois mirins e miniaturas, artes visuais e outras. Destaca-se o Festival Folclórico de Parintins, evento disseminado além-fronteiras, com as apresentações a céu aberto dos Bumbás Garantido e Caprichoso, sendo realizada sempre na última semana do mês de Junho.

Os artistas pesquisados Arildo Mendes e Rob Barbosa, trabalham a poética Amazônica. Seus temas retratados geralmente são o cotidiano das populações tradicionais, suas paisagens, mitos, lendas, índios e seu encantamento pelo ambiente amazônico, manifestado na pintura em tela.

Essas representações por via do imaginário, não são apenas uma forma de encantamento que deslumbra por meio de sua plasticidade, a qual apresenta-se a sociedade, mas possui conhecimento interno esclarecedor com profundas relações com o meio cultural ao qual os artistas estão inseridos.

Em suas obras, pode-se identificar claramente a forma de representar os objetos utilizados pelo homem amazônida no seu cotidiano. Essas representações como cascos, remos, canoas, barcos, materiais de despescas, o chapéu de palha, e também elementos da própria natureza, como o sol, água, céu, nuvens, árvores, o ar, a terra, o fogo, assim como também o alimento (pirarucu) e os elementos mitológicos impregnados no imaginário do homem da Amazônia extremamente detalhados, demonstrando um domínio virtuoso da técnica pictórica.

O foco na análise se dá sobre as obras dos artistas, Arildo Mendes e Rob Barbosa. Os idealizadores das referidas imagens, que fazem parte da composição artística discutida, destacam o imaginário do ambiente amazônico. Tendo em vista a utilização da imaginação, é relevante no modo como os elementos naturais representados são dispostos nas telas. Identificamos e discutimos essas representações com características da Amazônia ou ambiente.

Essas discussões são fortalecidas sob a luz de duas grandes categorias, “Imaginação” com Bachelard, (1998, 2009) e “Imaginário” com Durand, (2002). Para isso procedemos uma abordagem acerca da simbologia dos elementos representados e expostos nas telas analisadas e interpretadas.

É importante também destacar a atemporalidade da representação do imaginário às quais tais obras remetem. Diante dos elementos expostos nas telas, não limitando-se a uma determinada época, (ensinamentos da pesca, origem dos mitos e lendas), considerando também, após um extenso período de esquecimento a depreciação e exploração da figura do homem da Amazônia pelos colonizadores europeus.

As obras dos referidos artistas, dão voz aos povos tradicionais, possibilitando entendimento do contexto das populações da Amazônia profunda. Assim como respeitar sua relação de convivência com a própria natureza, diante dos fenômenos naturais, bem como o movimento cíclico, (subida e descida das águas), que são inerentes à esta realidade peculiar.

Sendo que nas vivências dos povos tradicionais da Amazônia, percebemos uma forte influência das águas em seu modo de vida. Os

rios são estradas para chegarmos às cidades circunvizinhas, e grandes centros urbanos. É uma dinâmica marcante no seu jeito de ser e viver na Amazônia, uma vez que é das águas, que também nascem os simbolismos ancestrais.

A particularidade e criatividade do artista local se dá diante de suas representações da Amazônia por meio das telas confeccionadas. Na maioria das vezes, suas obras produzidas atendem o mercado de bens culturais, sendo obras comercializadas com pessoas que apreciam a arte parintinense. Como enfatiza o artista plástico Arildo Mendes (36 anos) sobre sua criação artística:

A minha inspiração é a Amazônia, produzo minhas telas, retratando o cotidiano do homem ribeirinho, o índio, mitos e lendas regionais, pois, é o que mais vendemos por ocasião da temporada de navios de turistas na cidade de Parintins e no período do Festival Folclórico dos Bois Garantido e Caprichoso. (Entrevista 2018).

O artista Arildo Mendes tem como ponto de partida em sua criação artística em tela, o ambiente amazônico. Uma das variáveis que contribuem com a representação pictórica do artista, é sua imbricação com a vivência da cultura local, conhecedor do locus regional e sua particularidade do ambiente rural, rios, lagos, igarapés, beiradões. Torna-se propício para fluir a imaginação. Desta forma, o artista constrói sua representação em tela a partir de sua singularidade cultural adquirida na relação com a natureza.

Ao considerar que o artista parintinense em sua maioria é autodidata e sua produção relacionada com a representatividade do ambiente Amazônico, então nos valem da ideia de Gombrich, (1999), que enfatiza, “não existe um jeito errado de se gostar de uma obra de arte, fazendo com que o espectador, lembre-se de alguém ou de algo querido pela semelhança da representação, é algo tão válido quantos outros motivos”. A Amazônia possui todos os parâmetros necessários para inspirar o artista a produzir suas obras. Suas representações tem a mesma forma de encantamento em comparação às obras de artes produzidas em outra cultura.

Em se tratando dos aspectos culturais diante das representações artísticas, cada região tem suas particularidades, oportunizando ao artista, autonomia diante do seu processo de criação, levando o espectador a dialogar com os elementos e o conteúdo apresentado, exprimindo

assim, uma reflexão do contexto ao qual está inserido. De acordo com o artista plástico Rob Barbosa, (55 anos), destaca que:

Quando se relaciona Parintins, como terra da arte e da cultura, nos traz à memória a conquista deste espaço, desta referência, através do trabalho árduo e dedicação do artista, construído de forma gradual. O festival de Parintins fez a sua parte chamando a atenção do público que levou além-mar essa nova forma de fazer arte. Em meus trabalhos sigo a temática amazônica retratando a natureza e seus encantamentos, o cotidiano do ribeirão, do índio, paisagens, dentro de uma perspectiva da imaginação, no contexto contemporânea. (Entrevista 2018).

Os artistas parintinenses apresentam em seu processo de criação da pintura em tela relações intrínsecas com as manifestações culturais. O imaginário das populações amazônicas reúne diversos aspectos simbólicos nas representações pictóricas dos artistas locais, que podem nos levar a investigações variadas. Assim partindo dos pressupostos que influenciaram no percurso do artista, dentre elas temos as questões, históricas, políticas, religiosas, sociais, econômicas, culturais, as quais fazem a ligação estrutural e conceitual da obra com o mundo exterior.

Durante o século XX, o imaginário, foi assunto de interesse de vários estudiosos. Bachelard, (2009), Durand, (2002), Maffesoli, (2001), dentre outros, todos apresentaram suas particularidades e significados relacionados ao imaginário. Para Durand (2011), o imaginário é definido como uma estrutura dinâmica, uma forma fundadora responsável pelo desenvolvimento das expressões humanas e representativas da realidade.

O imaginário torna-se realidade a partir da interpretação e reinterpretação humana, atribuída a partir de sua vivência particular. Seu aparecimento na realidade social por meio de símbolos e signos, constituindo-se de imagens, representações relacionadas com o mundo real. Os símbolos podem vir para a realidade por meio da imaginação tornando-se uma ponte entre o mundo real e o irreal. Essas representações sofrem influência externas por diversos aspectos entre eles o cultural imbricado com as experiências pessoais.

À frente apresentamos a análise pioneira de Bachelard, (1998, 2009) e a visão de Durand, (2002) sobre o imaginário, finalizando com a discussão dos elementos simbólicos representados nos quadros dos artistas plásticos, Rob Barbosa e Arildo Mendes. As imagens das pin-

turas em telas na perspectiva do imaginário desses dois artistas, possibilita a compreensão do nosso estudo sobre “Imaginação e imaginário” discutido a partir da ideia de Bachelard e Durand. Os artistas apresentam estilos e técnicas diferentes, mas com a mesma representação simbólica do imaginário amazônico e seus ambientes.

No percurso das águas

Para a realização deste estudo, primeiramente buscou-se o levantamento bibliográfico. As temáticas discutidas, a história da arte universal, a arte em Parintins e conceitos de imaginação e imaginário na perspectiva de Bachelard e Durand, se dão em função do tema tratado.

Desenvolvemos uma análise interpretativa diante das representações simbólicas da Amazônia postas aqui pelos artistas plásticos mencionados, incluindo os pensamentos e narrativas míticas, presentes nas linguagens pictóricas das obras desses dois artistas.

Para tanto, foram selecionadas duas obras que representam o ambiente Amazônico de acordo com o imaginário e o olhar dos artistas, podendo emergir figurações do cotidiano local. A escolha das obras deu-se em virtude de tais composições apresentarem elementos simbólicos diversificados presentes no cotidiano das populações amazônicas.

As representações desses objetos são utilizados pelas populações tradicionais da Amazônia como cascos, canoas, barcos, remos, apetrechos de pesca, e também animais terrestres e aquáticos. Esses símbolos míticos referenciados por outras civilizações passadas e presente na vida do homem amazônida nos permiti abranger uma diversidade de emblemas interessantes para nossa análise.

A pesquisa compreendeu as seguintes etapas: observação e interpretação detalhada da representação do ambiente amazônico nos quadros analisados à representação do imaginário amazônico pelo artista local, sobretudo nas obras confeccionadas pelos artistas visuais estudados. Cada concepção artística possui características singulares fruto da vivência na cultura local e contato com a natureza dentro de seu contexto histórico regional.

O trabalho de campo atendeu a uma amostra de 02 artistas da Associação dos Artistas Plásticos de Parintins, (AAPP), por meio de conversas informais e entrevistas semiestruturadas.

Foram utilizados pressupostos teóricos sobre arte no Brasil e no mundo, como E. H. Gombrich, (1999), Fischer, (1983), Loureiro, (1995), Merleau-Ponty, (2006), Tocantins, (2000) e autores do campo do imaginário como Bachelard, (1998, 2008, 2009) e Durand, (1988, 2002), que subsidiaram a análise e interpretação durante a abordagem de campo.

Imaginação na perspectiva de Bachelard

O filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), tem como atributo a variedade de sua visão entre ciência e poesia na reflexão a respeito do sentido abrangente do ser humano. Bachelard (1998) considera que a materialização da imaginação dar-se a partir do pensamento, do devaneio ou vivência na realidade, neste sentido faz-se necessário a proximidade.

Bachelard cria uma linha de raciocínio pesquisando “a origem da imagem inspiradora do imaginário”, (Freitas, 2006, p. 41), a partir dos quatro elementos, água, ar, terra e fogo. Combinando o real e o imaginário enquanto objetos explicativos do inconsciente, sobre a luz das linguagens e devaneios.

O elemento água agrupando as imagens e diluindo as substâncias auxilia a imaginação em sua empreitada de identificação do objeto e sempre “a água imaginária” aparecerá como elemento das convenções, sobressaindo com os outros três elementos. Também menciona o elemento “água” como objeto de grande importância da imaginação humana ligada à pureza e de pensamento dinâmico, tornando-se o elemento “água” perigoso.

Bachelard (1998), diz ainda que “a água aparecerá como um ser total, pois, tem um corpo, uma alma, uma voz. A água é uma realidade poética completa”, vai além da fertilização da terra e nutrição da vida. Traz consigo elementos poéticos possibilitando imergir por meio da imaginação em lugares não desbravados pelo ser humano, compreendendo a relação homem e natureza dentro do processo dinâmico imaginativo.

A segunda configuração da imaginação poética de Bachelard é representada pelo elemento “ar”, renovando o pensamento concreto nas imagens do movimento. Para Bachelard (1990. p. 6), são elas que “o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora”. A imaginação criadora relaciona-se ao devaneio e encontra-

-se imbricado nos processos conscientes do ser humano devido ao seu contato com o mundo material.

As imagens geradas nesse processo de imaginação e criação encontra-se relacionada as vivências particulares do indivíduo, considerando sua visão de mundo interior e exterior. Nesse sentido, a imaginação criadora aparece como inspiração no processo artístico, possibilitando o aparecimento de símbolos na realidade.

Duran e as estruturas simbólicas do imaginário

O antropólogo e filósofo Gilbert Durand (1921). Para Wunenburger, (2007), “Durand contribuirá para amplificar as aquisições bachelardianas situando-se no nível de uma antropologia geral e sistematizará uma verdadeira ciência do imaginário”. Ao abordar sobre o imaginário tentando compreendê-lo e também sobre a discordância e desvalorização do simbolismo das imagens dentro das correntes teóricas, que sobretudo destacam a consciência lógica na perspectiva da realidade explicável ou de um modo compreensível, preferencialmente pela razão.

Durand, (1994), diz que o imaginário é como um “museu”. Todo esse repertório de imagens passadas possíveis, produzidas e a produzir nas diferentes modalidades da sua produção pelo próprio homem. Enfatiza ainda que sua pesquisa consistia em analisar o modo como as imagens são geradas, transmitidas e como são recebidas. Portanto, o museu imaginário simbólico, além de possuir um acervo de imagens, vai mais afundo levando em conta a subjetividade, tornando-se conhecido por uma coletividade.

Durand, (2004), tem um olhar especial para o mito, acentuando-se em decorrência da convenção entre imagem e simbolismo. A importância e essencialidade dos mitos imprimem verdades para as sociedades em suas narrativas cheias de simbolismos. Durand, (2002, p. 62, 63), diz que, o “mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, um sistema dinâmico que sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. (...) no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias”. Os mitos aparecem para explicar a criação de algo e o simbolismo torna-se dinâmico por meio do tratamento particular aplicado pelo indivíduo no processo imaginativo ao trazer a imagem da realidade.

Sua inquietação para descobrir um viés para categorizar as imagens diante de um meio estrutural não reducionista, dá-se a partir de seu descontentamento por determinadas categorias atuantes edificadas de acordo com tecnologias externas às imagens. Constitui assim seu posicionamento a respeito das imagens, partindo das descobertas de significados inerentes às próprias imagens recorrentes em outras culturas de diferentes lugares e tempos.

No entanto, essas imagens são categorizadas em duas estruturas, chamadas de regimes diurno e noturno, pois não são “aglomerações rigorosas e imutáveis” (Durand 2002, p.64). Assim, os símbolos incluídos no regime diurno de acordo com a significação predominante, encaminham à ideia de ascensão, heroísmo, poder, iluminação, razão. Já o regime noturno do imaginário está associado a subjetividade, obscuridade, descida, engolimento, intimidade, ciclos, águas profundas.

Assim, evidencia-se um entendimento dinâmico dessas estruturas. Esse regime do imaginário se exterioriza representado pelos símbolos de purificação por meio da representatividade de céu, fogo, gigante, pássaros, animais ferozes, etc.

Análise das obras: o Gigante da Amazônia e o Regresso do Pescador



Foto: Arildo Mendes - **Obra:** O Gigante da Amazônia - **Autor:** Arildo Mendes 2018 - **Técnica:** Óleo sobre tela.



Foto: Rob Barbosa – **Obra:** O Regresso do pescador - **Autor:** Rob Barbosa-2018- Técnica **Mista:** Tinta e massa acrílica sobre tela.

Durand, (2002), aponta para uma relação entre os simbolismos de ascensão, mostrando uma concepção de dominação do universo a partir da contemplação do alto. Podemos aqui fazer uma alusão aos elementos presentes nas duas obras analisadas. Trazer o pescador como um gigante e profundo conhecedor, desbravador dos rios, lagos e igarapés da Amazônia, capaz de decifrar os códigos da natureza, adaptando-se de acordo com a cíclica e os fenômenos naturais.

Outro elemento diurno presente na obra dos artistas pesquisados consiste na água representando a vitalidade, finitude e perigosa, considerando esse aspecto de agressividade por parte dos animais ferozes que habitam suas profundezas, assim como por uma transferência de sentido mítico dos entes sobrenaturais do animal para o humano.

Entre os diferentes animais representados no sentido mítico e sua decorrente associação com medo e a dor. Nesse sentido aparece a significação incorporada a cobra, e transferida diversas vezes a outros animais em um sentido idêntico, como no caso da Tapiraiuara, do Boto malino, Iara e outros. Portanto, no contexto da pesca, o poder de captura dos peixes, pode ser exemplificado pelo conhecimento e habilidade passado de geração para geração, esse conhecimento transmitido possibilita nutrir a vida e respeito com a natureza dentro de uma perspectiva real, imaginativa e mitológica.

Assim, esse aspecto da pesca como resultado do desafio ao perigo, é como uma proeza da qual resulta o sentido heroico em poder

sustentar sua família e viver em harmonia com o meio natural. Podendo simbolizar poder nos diversos aspectos como os apetrechos da pesca. Referindo-se ao elemento fogo, em se tratando ao conhecimento do homem em manusear a matéria prima, transformando em um poderoso instrumento de captura de animais e peixes do seio da natureza.

O fogo, por sua luz, representa poder e mostra-se simbolizando a divindade. Concordando com Durand, (2002, p. 174), ao qual argumenta sobre a ambiguidade do fogo, que pode ser associado à espiritualidade, assim como à sexualidade. Simbolizando e relacionando o fogo com o masculino, “O fogo é chama purificador, mas também centro genital do lar patriarcal”. O fogo como símbolo de poder aparece nos apetrechos artesanais de pesca, importante instrumento usado para capturar os pescados, construído dentro de uma imaginação adequada para sua utilização cotidiana.

A representação do ambiente amazônico pelos artistas pesquisados e suas obras analisadas se dá à luz da abordagem teórica de Bachelard e Durand. A discussão teórica possibilitou compreendermos os aspectos visíveis e os invisíveis presentes nas duas obras dentro da categoria Diurno. Percebemos, que ambas as obras, existem elementos que remetem para tal discussão como por exemplo, o casco, canoa, apetrechos de pescas, facão, água, arvores, a presença do fogo, céu, passam a ideia do regime Diurno.

Sobre o cansaço do pescador de suas andanças na proa de sua canoa ofegando fortemente com a boca aberta e respirações profundas, aparecem no elemento, “Ar”, “Água”. E pode-se presumir certo sentido de violência selvagem, ferocidade animal. Assim como associar-se ao temor do tempo fugaz e destruidor ao “terror diante da mudança da morte devoradora” (Durand, 2002, p.89), em que o tempo é, no regime diurno, considerado numa perspectiva linear de não retorno. Nesse sentido, o destino é concebido como fatalidade, simbolizando o céu e a altitude do poder, representada pelas aves presentes na natureza, que em sua maioria são capazes de elevar voo livremente de um lugar ao outro.

Tal associação, no contexto desta pesquisa, conduz à possibilidade de se estabelecer tal relação, as quais possuem alguma relação entre si. Assim, “Ar” poderia estar representando não propriamente o elemento aéreo, e sim o céu e o cume do poder diante das riquezas naturais dentro da perspectiva representativa dos voos das aves dentre as mais variadas espécies presentes na Amazônia.

O elemento “Fogo” está relacionado diretamente nas representações destes dois artistas. O pescador detém a tecnologia certa para capturar seus alimentos diretamente da natureza e permite estabelecer associações com a ideia de esperança e renovação da vida. Em “Terra” pode-se notar a coexistência de animais selvagens e domesticados, convivendo próximos uns aos outros, no espaço representado que forma a referida paisagem em elementos externos e internos, mas que aparecem diante do imaginário desse encantamento Amazônico.

Sendo que o peixe aparece na mitologia amazônica, como um animal que traz a esperança de renovação de vida. A representação do pirarucu capturado pelo exímio pescador é no sentido de sobrevivência, uma vez que o referido peixe serve de alimento para as populações tradicionais a bastante tempo em uma relação de respeito, entre homem e natureza.

Opondo-se as imagens discutidas e apresentadas anteriormente, difundindo ideias de ascensão, luz, conhecimento e domínio, Durand, (2002) identificou imagens que podem ser incorporadas em outro conjunto imprimindo ideias de descida, obscuridade, intimidade e repouso, denominadas como imagens noturnas.

A ideia de símbolos noturnos demonstrando os esquemas de descida e de intimidade. Remete a princípio à noite como representação simbólica. Temos o sombrio, misterioso, caótico e aterrorizante, associado a imaginação de escuridões. Durand, (2002, p. 91), associa a esse simbolismo os sentimentos de abatimento, angústia e medo: “símbolo de um temor fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade (...), pecado, revolta e julgamento, remetendo ao terror dos nossos antepassados diante da aproximação da noite”.

Então a escuridão, inúmeras vezes agregada as ameaças de domínio das almas, pelos espíritos do mal, das profundezas das águas. Uma ligação mística aos seres sobrenaturais e bastante conhecida pelo homem da Amazônia, Durand, (2002, p. 91), “(...) a hora do meio e fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terríficas: é a hora em que os entes sobrenaturais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas”.

Está impregnado no imaginário das populações Amazônicas o respeito a própria natureza em relação a tais horários perigosos, pois o homem torna-se vulnerável a esses seres sobrenaturais. Respeitando os

horários em que vagam as almas e espíritos podendo ser encantado de forma repentina e inexplicável ou condenado as trevas definitivamente.

Outra simbologia é referente ao esquema da descida das águas, rios, lagos e igarapés. A intimidade com os ciclos naturais remetendo a ideia de fertilidade, abundância, transformação, transcendência e longevidade, no sentido que, Durand, (2002, p.342), “(...) o papel metamorfoseante do vegetal é, em muitos casos, o de prolongar ou sugerir o prolongamento da vida humana”. Neste caso, no regime noturno do imaginário, prevalece uma compreensão de temporalidade recorrente, visível nas plantas e árvores, enfatizando o mito do eterno retorno.

Durand, (2002), discute sobre um significado a árvore idealizada como “árvore genealógica”. Oportunizando transcendência ao ciclo vital, pois a vida se sustenta por intermédio da descendência. Nessa perspectiva simbólica da cíclica da natureza, descida e intimidade dos povos tradicionais pode ser representada por um ente sobrenatural, a “cobra”, pois é capaz de adentrar as entranhas da terra e movimentar-se sob a superfície.

Comparando a cobra que destrói sua presa ao engoli-la, esmagando e triturando-a, temos outro símbolo noturno. Consiste no pirarucu, o qual engole os seus pequenos filhotes, protegendo-os de perigos existentes no seu meio natural sem machuca-los, da mesma forma em que consideramos os múltiplos engolimentos. Concordando com Durand, (2002, p.230), ao qual enfatizamos a junção entre o peixe e o simbolismo de intimidade isso tudo acontece relacionado com a própria natureza em seus diversos aspectos. “Primitivamente, a terra, tal como a água, é a primordial matéria do mistério a que é penetrada, que é escavada e que se diferencia simplesmente por uma resistência maior à penetração”.

Embasado teoricamente e explicitando as duas categorias simbólicas referentes aos regimes diurno e noturno das imagens na perspectiva de Durand, foi possível perceber a presença em ambas as obras pesquisadas, sendo que as análises são apresentadas no decorrer do trabalho.

Considerações Finais

A arte parintinense é marcada em seu percurso pelos mais diversos estilos e técnicas. As representações poéticas são diversificadas, revelando a estética de uma ideia através dos elementos visuais na

composição plástica. No entanto, essa particularidade do fazer artístico parintinense nasce das experiências vivenciadas em meio à natureza que são guardadas na memória.

A análise proporcionou uma proximidade com as obras, mas de forma não definitiva, considerando a explicação feita pelos autores das telas. O ponto de partida são os símbolos na composição artística, posta pelos artistas, permitindo identificar elementos referentes ao imaginário. É de suma importância assinalar que na leitura dessas obras, os símbolos e suas representações míticas e significados estão imbricados a vivências dos artistas.

Os dois quadros analisados dentro da perspectiva teórica de Bachelard e Durand. Apresentam o imaginário do ambiente amazônico possibilitando uma discussão simbólica sobre os quatro elementos presentes nas obras por meio dos símbolos exteriorizados na composição plástica. Esses aspectos representados e presentes no cotidiano das populações tradicionais da Amazônia são de extrema importância no cotidiano do homem amazônida.

Nesse sentido a água, um dos elementos discutidos neste trabalho, sobressaindo com sua simbologia mostra-se como matriz sempre acompanhada deste aspecto dual vida e morte. É um dos símbolos que possibilita a imersão na emblemática Amazônia, pois os rios, lagos e igarapés, desde sempre desempenharam papel importante na vida dos povos tradicionais.

Realizamos um passeio pelo imaginário do ambiente amazônico, sempre na companhia de Bachelard, Durand pelas significações e ressignificações culturais das imagens e metáforas discutidas por via da imaginação e das vivências cotidianas das populações amazônicas. Os aspectos simbólicos apresentados e analisados nas obras desses dois artistas, permitem diversas possibilidades de significações, partindo das simbologias representadas nos elementos pictóricos identificadas conforme as categorias do imaginário.

Tais maneiras de imaginação geram percepção, criação e recriação de símbolos, imagens e mitos. Esse conjunto de elementos simbólicos constitui o “imaginário”, objetivando principalmente em conduzir o ser humano a uma estabilização e preparação imaginativas sobre a percepção da temporalidade entre diversos aspectos diante de nossa própria realidade.

As obras representam e simbolizam o ambiente Amazônico, espaços bastantes conhecidos pelas populações tradicionais. Esse

ambiente, considerado pelo homem amazônida como fonte de sobrevivência, esperança e renovação, ambiente que o abraça, atendendo seus anseios de acordo com a cíclica da natureza durante o ano inteiro, permitindo adentrar um mundo místico. Ambos (homem e natureza) têm o poder ao qual é evidenciado na capacidade de transformação e regeneração decorrente do domínio das forças da natureza.

Assim, aponta-se para uma diferença cultural no sentido de que enquanto as obras, demonstram um interesse em relacionar elementos diferentes e unir o que encontrava-se disperso na época atual predominando o interesse em relacionar os elementos e sua mitologia diante da realidade apresentada perante a imaginação.

Com relação aos arquétipos representados nas obras de ambos artistas, dentre os diversos símbolos presentes no trabalho, fazem parte de um imaginário que não pertence exclusivamente a nossa época, e sim existindo há bastante tempo no convívio das populações amazônicas. Esperamos ter contribuído para discussões referentes às questões sobre imaginação e imaginário envolvendo arte e artistas em Parintins sobre o imaginário amazônico.

Referências

AZEVEDO JUNIOR, José Garcia de. **Apostila de Arte – Artes Visuais**. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007. 59 p.: il.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 3 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

_____ **A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Coleção Tópicos.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3aed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad.: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo – U.S.P, 1988.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Trad.: Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

IBGE, Censo Demográfico Disponível em: <<http://censo2017.ibge.gov.br/noticias-censo>>.

PIERRE Bourdieu. **O Poder Simbólico: Memória e Sociedade**. Ed. Bertrand, Rio de Janeiro, ISBN, 972-29-0014-5, 1989.

REVISTA Famecos • Porto Alegre • nº 15 • Agosto 2001 • quadrimestral. **Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva**, em Paris, em 20/03/2001.

VALENTIN, A. **Caprichoso: A Terra é Azul** = The Amazon Music and Dance Festival. Rio de Janeiro: 1999.

O princípio feminino nos mitos e lendas e as representações artísticas nos bumbás de Parintins

*Raimundo Dejard Vieira
Alexandre de Oliveira*

Introdução

A temática do feminino é recorrente nos mitos e lendas universais e regionais. O ser feminino vem sendo representado, artisticamente, também no âmbito dos bumbás de Parintins, Garantido e Caprichoso. Os bumbás de Parintins foram fundados mais ou menos entre os anos de 1913 a 1920 e, por várias décadas, até 1965, os ensaios ocorriam nos locais chamados terreiros. Depois dos ensaios, os bumbás saíam às ruas e se apresentavam em frente às casas dos seus padrinhos³⁸ e simpatizantes. Eram organizados e comandados por seus donos³⁹ e padrinhos. Nesse período, embora numericamente pequenos, os bois adquiriram forte densidade simbólica e identitária. Foram compostas as principais toadas e criados os principais itens de apresentação.

Desde a fundação dos bumbás Caprichoso e Garantido, no início do século XX, a mulher era proibida de participar na brincadeira. Essa proibição estava relacionada às interdições impostas à mulher em função de uma compreensão patriarcal, que orientou - e de certo modo continua orientando - as relações sociais. O mito das Amazonas, que dá origem ao nome do estado e ao grande rio Amazonas, sugere que, antigamente, havia um domínio matriarcal na região e, num certo instante, Jurupary roubou esse domínio, estabelecendo o patriarcado (BASTIDE, 1980).

A mulher desempenha um papel proeminente em diversos mitos, porém isso não foi suficiente para quebrar o patriarcalismo dentro das apresentações dos bumbás. Somente a partir de 1965, quando pela primeira os bois Caprichoso e Garantido se enfrentam numa arena -

38 Eram senhores abastados da cidade que sustentavam os Bois materialmente e moralmente em tudo o que precisavam. Os mais antigos Padrinhos do Caprichoso são Didi Vieira e José Nossa; e, do Garantido, Antônio Maia.

39 Eram senhores pescadores, agricultores da cidade, que se responsabilizavam totalmente pelos Bois. Os mais antigos donos do Caprichoso foram Roque Cid, seus filhos Pedro, Arthur e Luís Gonzaga. Do Garantido foi Lindolfo Monteverde, com várias outras pessoas que o ajudaram.

não mais para se agredirem fisicamente, mas para disputar a melhor apresentação - a mulher começou, paulatinamente, a ocupar importantes espaços dentro da apresentação e organização dos bumbás. A maioria desses espaços se liga ao desenvolvimento, crescimento e evolução da festa e dos bumbás, tais como: direção artística, pesquisadora, membro do conselho de arte, presidente e vice-presidente, diretorias, costureiras, bordadeiras, atrizes das mais variadas encenações, dançarinas, batuqueiras ou marujeiras, cantoras e o grande destaque para os quatro itens femininos: Sinhazinha da Fazenda, Rainha do Folclore, Porta Estandarte e Cunhã Poranga.

É interessante observarmos que o período em que se iniciou oficialmente o Festival Folclórico de Parintins, em 1965, coincide com o início da inserção da mulher em vários setores nos bumbás e é também o período em que começa o movimento feminino no mundo ocidental, nas buscas de seus direitos sociais.

O objetivo deste artigo é analisar a mulher, apresentada e representada na festa sob diversas lógicas, entre o imaginário mítico e artístico. A presença feminina, tanto do Boi de Rua quanto no Boi de Arena⁴⁰, não é feita linearmente, mas sofre rupturas, disputas, emergências, eferescência cultural e várias outras interações.

Quatro itens femininos aparecem no espetáculo, com fantasias glamorosas: a Sinhazinha da Fazenda, a Rainha do Folclore, a Porta Estandarte e a Cunhã Poranga. Suas aparições sempre vêm do alto, simbolizando a ascensão, o que indica uma intensa valorização positiva das características femininas. Trabalhamos com a hipótese de que o glamour dos itens femininos, no inconsciente, é uma preocupação de reconquista de uma potência perdida no passado. No mito das Amazonas, as índias guerreiras que, supostamente, foram vistas por Carvajal, têm grande influência histórica, tanto que o estado e o maior rio da região recebem o nome de Amazonas.

Neste trabalho, portanto, buscamos compreender os significados de alguns mitos e lendas reelaborados a partir do imaginário das antigas narrativas. Com novas mensagens, códigos e valores, os mitos e lendas migram para o universo cultural dos artistas parintinenses, que dialogam, trocam, hibridizam com outros movimentos artísticos, resultando em novos significados simbólicos.

40 Os bumbás Caprichoso e Garantido saíam nas ruas de Parintins desde 1913 a 1965 dançando em frente da casa dos padrinhos ou de outras famílias e recebiam uma quantia em dinheiro chamado língua do Boi. A partir de 1965, iniciou-se, por acaso, o Festival folclórico de Parintins, em que os bumbás se apresentam numa arena (Estádio Tupy Cantanhede, Ipasea, Ginásio Sílvio Miotto e, finalmente, o Bumbódromo), disputando o título de campeão de cada ano.

O princípio feminino

Todo espetáculo motiva a reflexão e o devaneio humanos. O olhar de Gaston Bachelard (1993) propõe que relacionemos a imagem poética, tecendo vários pensamentos. Trata-se de um olhar que vem direto do coração e da alma e que não poder ser visto por uma ótica estritamente racional. A imagem poética não tem relação causal com um passado. Para Bachelard, há uma explosão da imagem poética num instante. É a partir desse momento que o passado ressoa em ecos e liga o presente com ecos de um passado longínquo. A imagem poética tem relação com um “arquétipo adormecido no inconsciente” (BACHELARD, 1993, p.1-2). A alma possui uma luz interior que contém uma variedade de cores, fruto de um olhar estético que traz consigo luzes, luta e paixão.

Na perspectiva de Bachelard (1993), um componente principal do ser humano é o devaneio, fantasiar livremente que se confunde com a capacidade de sonhar. Em modo particular, os devaneios poéticos preparam gozos poéticos para o público em geral, transmitindo beleza de uma alma para outra alma. O devaneio, por seu turno, coloca a alma em vigília, repousada e, ao mesmo tempo, ativa. Tal constatação nos leva a entender que todo ser humano possui a poesia dentro de si. Olhar o mundo poeticamente, libera todo o tipo de censura para fazer uma experiência de liberdade.

A partir de imagens, se instala no poeta a imaginação criadora com diversas linguagens. O poeta cria imagens não vividas e impulsiona a novas experiências e percepções da cultura. Bachelard afirma que o “poema reanima toda profundidade do nosso ser” (BACHELARD, 1993, p. 7). A poesia que emana das alegorias dos bumbás vem fortalecer um determinado o *ethos* amazônico.

Sobre o princípio feminino, há uma vasta literatura acerca dos mitos e lendas em muitas culturas do mundo. Gilbert Durand (2002) nos dá a base principal para compreendermos o objeto de estudo proposto. São gestos, posturas, emoções e afetos contidos em diversas narrativas míticas. São imagens primeiras, ideias preliminares entre imaginário e racionalidade, que aparecem simbolicamente nos rituais míticos de narrativas antigas. Durand analisa o feminino sob dois grandes olhares: o regime diurno, em que o sol, a luz, ilumina as contradições com valorizações positivas ou negativas, e o regime noturno, que se caracteriza com a conciliação, o repouso e a paz da noite.

Durand (2002) afirma que a imagem é uma consciência, a imagem revela o objeto pelo que ele é. A imaginação supera qualquer dificuldade na observação do real. São várias opiniões que degradam o papel da imagem para o conhecimento, tais como: a imagem é uma sombra, a imagem é um objeto fantasma. O ser humano percebe o real através de imagens e, através de sua sensibilidade, estabelece o imaginário. Para Durand (2002), a imagem desempenha papel efetivo no campo das motivações psicológicas e culturais. A imaginação nada mais é que um fluxo contínuo de imagens.

A imagem funciona como símbolo, que contém em si sempre uma motivação. Citando Jung, Durand concorda que “todo pensamento repousa em imagens gerais, os arquétipos...” (DURAND, 2002, p. 30). Para Bachelard, citado por Durand, “a imaginação é dinamismo organizador” e esse dinamismo desestabiliza “as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção...” (DURAND, 2002, p. 30). Parece haver uma distinção entre os objetos em si e os nossos sonhos; é a nossa sensibilidade que faz a mediação entre os dois. A percepção humana descobre as ricas tonalidades do real. Esse trajeto antropológico, ancorado em Durand, se baseia numa incessante troca entre as pulsões subjetivas e as intimações objetivas. O imaginário se constitui pela representação do objeto a partir dos imperativos passionais do sujeito. Os movimentos rítmicos, os gestos e os adereços usados são pistas para atingirmos o que está oculto na intimidade.

Em cada cultura, o folclore transmite sua ideia sobre o feminino. Existe um elo misterioso entre a mulher e a lua, “as deusas lunares, Diana, Artemis, Hecate, Anaites ou Freyja têm atribuições ginecológicas” (DURAND, 2002, p. 103). A lua, em muitos folclores, é considerada como o primeiro marido de todas as mulheres. No popular, quando a pessoa está irritada, se diz que ela “está de lua”. Na relação com a lua, a mulher se transforma numa bela jovem sedutora (DURAND, 2002). Na toada *Deusa da Paixão*, do bumbá Caprichoso, o compositor Adriano Aguiar escreve “Brilha como luar, numa noite de estrela. Deusa guerreira na leveza o teu bailar”. Seu brilho, sua divindade, sua leveza no dançar está conectada com o luar.

Por outro lado, há uma feminilidade sangrenta e negativamente valorizada da mulher fatal (DURAND, 2002). Existe também a imagem da “mãe terrível”, como modelo inconsciente de todas as feiticeiras. É a mulher fatal, que se aproxima de “Lilith-Isis”, mulher vampira

e alma negra do mundo ou o laço mortal das sereias. São símbolos que representam aspectos negativos extremos da fatalidade. Nos bumbás Caprichoso e Garantido, a mulher que faz o mal é a Mãe Catirina, mulher negra, esposa de Pai Francisco, que deseja comer a língua do Boi. Isso significa que devem matar o Boi para satisfazê-la. O Boi morre, mas ressuscita pela mão do Pajé, quando, então, dá-se o início da brincadeira.

Ademais, diante do mal, existem sempre epopeias de vitórias. Em diversos hinos poéticos, encontra-se a deusa da catástrofe, atando e desatando o fio do mal. O sangue menstrual foi mal visto em diversas culturas. No Levítico, o sangue do fluxo feminino é impuro, para o povo Bambara, ele testemunha a impureza da feiticeira, etc. Durand (2002, p. 116) afirma que: “longe de serem sempre feias, as divindades da morte transformam-se em belas e sedutoras jovens: filhas de Mara, sedutoras e dançarinas, bela Calipso, da lenda de Ulisses, fadas das lendas nórdicas”. Tendo em vista a ambiguidade, enquanto característica fundadora dos mitos, observa-se, em alguns momentos, a valorização negativa e, em outros momentos, a valorização positiva da mulher.

No contexto do folclore representado nos bumbás de Parintins, as referências sobre a mulher aparecem, muitas vezes, de forma positiva. Entretanto, no dia a dia de todo o processo festivo, que dura quatro meses, a mulher encontra muitas dificuldades invisíveis aos olhos do grande público. Em vários momentos, a mulher vem representada como uma rainha e, no meio do espetáculo, ela se transforma num animal feroz.

Durand analisa os esquemas da verticalização, valorizando positivamente os movimentos da ascensão à elevação. Em muitos rituais, a subida é difícil. É a subida por escadas que nos permite ver os deuses. Todos os passos da subida nos permitem ver o céu para sentir a imortalidade. A imagem da escada se assemelha à escada de Jacó, à escada pela qual Maomé quer ver os justos subirem para o paraíso ou, ainda, à subida do Monte Carmelo de São João da Cruz.

A ascensão sonha com a nostalgia do desejo de ir para um lugar celestial. Durand (2002, p. 130-132) afirma que “o instrumento ascensional por excelência é, de fato, a asa”. A águia romana vê o mensageiro do alto. A pomba é o pássaro que representa o Espírito Santo. No voo do pássaro, a volúpia sexual se metamorfoseia em pureza angelical. Segundo Durand (2002, p. 145), “os símbolos ascensionais apare-

cem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tónus degradado pela queda”. Houve, nos bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, um período sombrio para a mulher. Ela foi ignorada, silenciada. Com a passagem das ruas para o festival na arena, a mulher passou a ser exaltada, elogiada. De que forma o silenciamento e exaltação estão sempre presentes na festa?

As personagens Cunhã Poranga, Rainha do Folclore, Porta Estandarte, Sinhazinha da Fazenda, Mãe Catirina e Dona Aurora, em geral, bem como as dançarinas, as marujeiras - mulheres que participam na administração e outras que compõem a parte cênica - e as torcedoras, representam a presença feminina nos bumbás. É a partir da categoria da ascensão ou descida, referida por Durand, que se pode compreendê-las. As quatro primeiras personagens aparecem no espetáculo em grandes alegorias, vindas do alto, e descem lentamente ao chão. Parecem vir do plano celestial, representando a ideia de deusa-mãe. No contexto da apresentação, a queda seria uma tragédia para o público, pois feriria um momento em que tudo deve ser perfeito.

Os esquemas ascensionais propostos por Durand dialetizam ascensão e queda, luz e trevas. Nos bumbás, os valores positivos da mulher são mostrados suntuosamente, para ajudar a construir uma nova concepção da mulher, em compensação à dominação sofrida por elas no passado. A aparição das quatro mulheres sugere um sentimento de contemplação, de transcendência e cheio de luzes.

Tal forma de aparição, podemos intuir, talvez aconteça para mostrar a vitória sobre o patriarcalismo ao qual as mulheres foram por séculos submetidas. Durand afirma que a transcendência está sempre armada para a luta e a arma usada, por excelência, é a flecha. O gesto principal de suas danças é o ato de flechar. E os seus adereços exprimem pureza, beleza e espiritualização. Em muitas encenações, as mulheres representam heroínas que vêm libertar o povo das trevas, das calamidades e superam qualquer tipo de dificuldade. Em muitas ocasiões, a Cunhã Poranga contracena com o pajé, em luta contra uma fera da floresta que atormenta a comunidade. Assim, a descida e a subida nas alegorias exprimem o movimento da vida.

Outro aspecto que precisa ser considerado refere-se à grande imagem materna que aparece na mitologia de várias culturas. Gilbert Durand indica que o mar simboliza o supremo engolidor, ou seja, o abismo feminino. No mar, encontra-se uma grande imagem materna

que “(...) é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (Durand, 2002, p. 225). Nos cultos chilenos e peruanos, por exemplo, há uma baleia “Mama-Cocha” quer dizer Mãe-Mar. O deus Níger apresenta-se, várias vezes, em formas femininas. O rio Ganges, na Índia, é considerado como a “Grande Mãe”. Os Vedas chamam as águas de seus rios de “águas maternas”. No Ocidente, em civilizações antigas, o rio é simbolizado como “deusa-mãe”. Por outro lado, Durand lembra o aspecto negativo da feminilidade aquática em que, na lenda das Dainíades, as mulheres massacravam os maridos e lembram as feiticeiras das águas (DURAND, 2002). Assim, na concepção do feminino, em diversas culturas, há uma ambivalência entre o positivo e negativo.

Existe também uma maternidade da terra expressa em numerosas culturas. Durand (2002, p. 230), afirma que “a terra estaria na origem e no fim de qualquer vida”. As águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens. O arquétipo Mãe Suprema contém virtudes aquáticas e terrestres. Há uma crença muito antiga na divina maternidade da terra e tal crença foi fortalecida pelos mitos agrários. Essa crença está presente em numerosos países e aldeias, é universal e reforçada pela prática de dar à luz sobre a terra.

Nos trabalhos de Mircea Eliade, conforme citado por Durand, a terra tem um papel passivo, desempenhando a função de ventre materno de onde saem os homens. É na terra onde amadurecem as pedras preciosas. Ter a posse da terra encerra o sentimento de possuir uma pátria. Segundo Durand (2002) seria mais correto ter o sentimento patriótico, do que patriótico, já que a terra está ligada à maternidade. A Grande Mãe é a representação psicológica e religiosa mais universal que existe, em que se expressam os desejos primeiros e últimos da humanidade. Encontram-se, inumeráveis nomes referentes a deusas, em povos da antiguidade, ligados à terra e à água (DURAND, 2002). Podemos inferir que a mulher tem a mesma função que exercem a terra e a água, ou seja, ser fonte geradora de vida.

No Caprichoso, encontramos uma das figuras femininas emblemáticas: a dona Aurora, que é uma mulher gigante, com cabelos longos, vestida de blusa branca e saia azul. É uma figura que inspira bondade, solidariedade e maternidade. Na reinvenção dos bumbás Caprichoso e Garantido, no Festival Folclórico de Parintins, as persona-

gens Cunhã Poranga, Porta-Estandarte, Rainha do Folclore e Sinhazinha da Fazenda, inauguram majestosamente a entrada da representação feminina no espetáculo. Essas personagens representam um elemento de beleza, de amor, de paixão, expresso em diferentes formas. Nas suas apresentações, as personagens trazem um banho de feminilidade, como flores que se metamorfoseiam em cores, danças e sensações. Nas representações artísticas dos bumbás, os mitos que falam da mulher são reinventados, acrescentando novas cargas emocionais, com a finalidade de emocionar, encantar, assim como fazem as sereias nos rios amazônicos. Existem várias lógicas nas mensagens dos mitos, portanto, as interpretações artísticas não se limitam a um só olhar, mas as diversas lógicas que se desdobram a partir das interpretações.

Para Mircea Eliade (1991, p. 8), o pensamento simbólico é:

[...] consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função; revelar as mais secretas modalidades do ser.

Antes do pensamento organizado na linguagem e nas ciências, há o pensamento simbólico. Não se conhece por aquilo que é ou parece ser, mas, sim, por aquilo que representa. Desse modo, os mistérios da alma e as experiências místicas são alheios às representações racionalizantes. Através das imagens, tomamos consciência; através dos símbolos, nos motivamos e, através dos mitos, refletimos a incidência dos deuses no cotidiano.

O ser humano cria símbolos com a finalidade de dar sentido a diversos aspectos da vida. O pensamento racional-científico analisa o que vê ou constata empiricamente, já o pensamento simbólico, com a imaginação e o devaneio, atinge o que está escondido, aquilo que está na intimidade, latente, pulsando nas emoções e que influencia o comportamento humano. Assim, o pensamento mitológico contém símbolos, imaginação, imaginários, intuições e devaneios.

Lévi-Strauss (1976), em diversos mitos que analisou, constatou que alguns se transformam em conto romanesco. O autor afirma que:

Um mito que se transforma passando de tribo em tribo [...] duas vias lhe permanecem abertas: a da elaboração romanesca e a da

reutilização para fins de legitimação histórica. Por sua vez essa história pode ser de dois tipos: retrospectiva, para fundar uma ordem tradicional sobre um passado longínquo; ou prospectiva, para fazer desse passado o início de um futuro que começa a desenhar-se (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 274).

É nesta teia que os mitos e lendas nos bumbás se transformam em narrações artísticas na plástica das alegorias, na música e na dança. Ao mesmo tempo em que recordam os valores de um passado longínquo, propõem uma sociedade melhor, no futuro, em que a natureza é respeitada e preservada, em que a sociodiversidade e a biodiversidade convivem harmonicamente, superando seus conflitos.

A visão do mito e lenda nos bumbás é, ao mesmo tempo, tradicional e moderna. É tradicional porque o mito antigo é revisitado pelos artistas. É moderna porque a arte reelabora os mitos antigos e os reapresenta numa linguagem atualizada. A partir de uma precisa observação etnográfica dentro de uma cultura particular, os mitos podem servir como ferramentas conceituais e ajudar a interpretar a realidade. Procuramos compreender a lógica do sensível que está por traz dos mitos, das imagens, das metáforas e das intuições.

Os artistas dos bumbás retornam aos mitos amazônicos para suas representações artísticas sob uma forma pós-moderna, explorando conteúdos tradicionais e colocando em relevo o sonho, as utopias e a contemplação. Nos mitos estão contidas as tradições de uma coletividade e, a partir dessas representações, se desencadeiam processos de reinvenção das tradições. Segundo Marilina Pinto (2012), o mito é

[...] híbrido, relaciona-se tanto com o discurso quanto com o símbolo, sua estrutura sintética tenta organizar, no tempo do discurso, a intemporalidade dos símbolos. Discurso que é imagético, narrativo, sugestivo. Apela para a imaginação, a sensibilidade estética, o sentimento religioso (PINTO, 2012, p. 117).

O mito influencia o comportamento humano a partir de seus valores sagrados, de seus princípios e, a sua interpretação é polissêmica, pois está sujeito a transformações da sociedade e assim, ganha sempre novas explicações, fornecendo uma multiplicidade de sentidos dentro de um mesmo fenômeno.

A reinvenção dos mitos através da arte vai mediar as relações do homem com a natureza e criar novas visões sobre o mundo. A arte

se alimenta das mensagens contidas no núcleo do mito. Com a chegada do pensamento ocidental nas cidades, a visão mítica foi muito abalada pela ciência e pelas religiões cristãs. Porém os mitos se ocultam no inconsciente das populações locais e, através do folclore e das artes, retornam ao consciente. Schopenhauer (2003) afirma que o conhecimento não se dá só por conceitos ou doutrinas e sim, também pela arte, de forma intuitiva. Dessa maneira, o conhecimento é produzido de forma mais profunda e verdadeira. Através do belo, conhecemos as ideias e trazemos o conhecimento positivo da realidade.

Mitos amazônicos e representações do feminino nos bumbás de Parintins

Os artistas dos bumbás transformam os mitos e lendas em beleza artística, para emocionar e alegrar as pessoas. Nas numerosas narrativas míticas dos povos ameríndios da Amazônia, encontramos muitas descrições de entidades femininas que são usadas artisticamente ou, então, servem de inspiração para fertilizar o vasto imaginário artísticos nos bumbás. Há uma troca intensa entre o imaginário dos artistas e as mensagens da ancestralidade indígena, resultando em uma criação estética específica.

Relendo a narrativa da criação do mundo no mito de origem Tucano, a nossa sensibilidade tenta captar os valores contidos em relação a um olhar feminino sobre a criação do mundo. Gentil (*apud* PINTO, 2012) relata que “uma mulher apareceu por si mesma e vivia sozinha no espaço vazio que era a casa do Vento”; esse trecho nos leva a algumas inferências: a mulher vive só e não foi criada por ninguém, portanto nos evoca a imagem de uma mãe autônoma que gera o cosmo, os animais e os homens. Segundo o mito, provavelmente a mulher não estava só, pois vivia em uma casa onde recebia o sopro dos ventos. Essa primeira mulher se casa com vários homens, para gerar todos os seres. A mulher é também chamada de Avó do Dia ou Avó do Mundo, que manda uma grande alagação sobre a Terra, para acabar com as maldades existentes: violência, roubo, morte e os humanos devorados pelas onças e cobra-grandes (PINTO, 2012).

A lenda das Amazonas conta a história sobre uma tribo guerreira formada, apenas por mulheres que, uma vez por ano, se encontravam com os homens e engravidavam. Se desse encontro nascesse uma mulher, as mulheres ficavam com ela e se o nascido fosse homem,

ou as guerreiras o matavam ou o devolviam aos homens. A ideia de mulher guerreira vem desse mito, que é reinventado artisticamente nos bumbás. Segundo Morin, citado por Diegues (1996), os mitos continuam vivos na afetividade das populações. O pensamento mitológico se desloca e evolui, produzindo neomitos que, por sua vez, influenciam nas ideias. Esse retorno às ancestralidades míticas questiona a racionalidade moderna. Pode ser uma versão mítica de uma visão matriarcal radical do mundo. Um mundo só de mulheres, em que o homem não entra, é banido.

A narrativa mítica sobre o herói indígena Ajuricaba, que é incorporado na história do Amazonas, esconde o papel da mulher que deve ser ressaltado. No século XIX quando o Amazonas se consolida como estado independente do Grão-Pará, buscava-se algum ato heroico indígena, a fim de legitimar o novo ser amazonense. Conta-se que Ajuricaba foi preso pelas forças portuguesas e levado para Belém. Porém uma mulher, a princesa Maori, falou ao seu ouvido e, milagrosamente, o libertou das correntes, inspirando-o a se jogar no rio Amazonas. Melhor se jogar no rio do que ser prisioneiro. A força para se libertar e a coragem para se jogar no rio vêm do conselho de uma mulher que lhe fala aos ouvidos

Na narrativa de Jurupary, na versão da etnia Tucano, Melo (*apud* PINTO, 2012) apresenta Ceucy, uma entidade celestial que se incorporou no corpo de uma índia, enquanto esta sonhava. Era a mais bela da tribo. Todos tinham orgulho dela. Apenas com seu toque nos caçadores, garantia-lhes uma boa caçada. O caldo de uma fruta fecundou-a misteriosamente. Por isso, a índia foi condenada e ficou presa numa caverna, onde deu à luz Jurupary, que veio reformar os costumes e instaurar a lei do patriarcado. Anhangá, um espírito opositor, disfarçado de mulher, convida-a a ir a uma festa. Nessa festa, ela entra no recinto dos homens vedado às mulheres. Por esse motivo, a índia morre. Porém, seu corpo sobe ao céu e se transforma na constelação das Plêiades. Jurupary, filho de Ceucy, ironicamente, instaura uma lei contra as mulheres: o patriarcado. Ceucy morre, porém vence a morte e se transforma em estrela.

Antigamente homens e mulheres eram iguais. Com a chegada de Jurupari na aldeia, ocorre a proibição para a participação das mulheres nos conselhos: eram proibidas de falar, de ouvir e de ver os instrumentos cerimoniais. Quem infringisse esses preceitos era condenado

à morte. Porém, uma índia chamada Naruna comandou uma rebelião e, no alto Nhamundá, as mulheres fundaram o “matriarcado das Amazonas” (GARANTIDO, 1999, p. 2). Nessa última história, a mulher não é submissa, mas, comanda uma rebelião contra os homens.

Na *Revista Garantido* (2001), encontramos uma narrativa em que Dinahi, uma índia guerreira, é invejada e odiada por seus irmãos. Eles conseguem matá-la jogando-a no rio, mas “um cardume de peixe, em piracema, salva Dinahi, sustentando-a na superfície” (GARANTIDO, 2001, p. 20) e Tupã transforma-a em peixe da cintura para baixo. Nas diversas narrativas há uma luta entre patriarcado e matriarcado, ora vence um e derrota o outro e vice-versa. Nessa narrativa, assim como na de Ceucy, também o arquétipo da morte e ressurreição está presente, envolvendo mulheres.

Em diversas narrativas indígenas, encontram-se proibições para as mulheres como, por exemplo: não comer determinados frutos, não participar de determinados rituais, não entrar na Casa dos Homens, etc. Muitas vezes a mulher é excluída, de forma hostil, da área do sagrado. Nos bumbás Caprichoso e Garantido, há vários itens que, por fruto de uma “tradição, são ocupados somente por homens, tais como; o Amo do Boi, o Apresentador e o Levantador de Toadas.

Na *Enciclopédia da Amazônia*, de Carlos Rocque (1968), o autor afirma que a lenda da Yara sofre influência da sereia europeia e da Iemanjá africana. Ora representa o sinal de morte, ora representa a proteção. Outra versão da lenda conta que um guerreiro chamado Miryan ganhou uma batalha contra o seu tio. Miryan, combatendo junto com seus irmãos, derrotou inúmeras feras do mato. Seus irmãos, por inveja, tentaram matá-lo, mas o guerreiro conseguiu aniquilá-los. Perseguido por seu pai, Miryan se jogou na baía do Rio Negro e inúmeros peixes lhe deram escolta até a superfície. Seu corpo foi se modificando, ganhando claridade: da cintura para baixo ficou sendo peixe e da cintura para cima passou a ter corpo de mulher. Na cultura amazônica, há um trânsito ente gêneros, entre humanidade e animalidade, morte e vida.

Rocque (1968) faz referência, ainda, à Marujada, um auto popular encenado em Bragança, no estado do Pará. Muitos acreditam que esse auto tem forte influência na marujada do Boi Caprichoso. Hoje os batuqueiros e batuqueiras do boi Azul são chamados de Marujada de Guerra. Esse antigo folguedo data de 1798 e “é constituído quase que exclusivamente por mulheres, cabendo a estas a sua direção e organi-

zação” (ROCQUE, 1968, p. 1039). Atualmente a Marujada de Guerra do Caprichoso conta com mais de 300 brincantes e apenas 10 % são mulheres.

O Conselho de Arte do Caprichoso e a Comissão de Arte do Garantido fazem pesquisas antropológicas e repassam aos artistas. Cabe aos artistas dar formas plásticas, transformando a pesquisa em belas artes. Na revista oficial do Garantido (1999), encontra-se a narração da lenda de Naiá, da tribo Arati-Uaupé, a estrela das águas. A índia é considerada filha do Sol. Sua corporeidade é figurada pelos cabelos, parecidos com o manto da noite. Naiá queria ir para o céu. Vendo o reflexo de um belo guerreiro no lago, jogou-se para encontrá-lo, mas foi tragada pela voragem do rio. No lugar onde Naiá morreu, nasceu uma flor no rio, como uma estrela (GARANTIDO, 1999). Nessa narrativa mítica, há um percurso que vai da terra ao céu, numa transformação do humano em divino. Além disso, percebe-se um clima de enigma, mistério, sedução e transcendência.

Durante nossa pesquisa de campo, na primeira noite do Festival Folclórico de Parintins, no dia 29 de junho de 2018, observamos que, na apresentação do Boi Caprichoso, a mulher é representada como uma deusa que vem do fundo do mar para a arena e, também, como um ente metade pássaro e metade mulher. No fundo dos rios moram os encantados, ou seja, seres que morreram e foram morar em cidades aquáticas. Na apresentação, a mulher remete à origem de tudo, a origem da vida.

No espetáculo do Caprichoso, as primeiras mulheres apareceram como desenhadas em troncos e meninas vinham carregadas nos galhos das árvores. Nesse momento, entrou em cena a Cunhã Poranga, a mulher mais bonita do bumbá, no meio de várias mães que a geraram. Essa índia guerreira trazia nas costas um paneiro, símbolo do trabalho da região, e se ajoelhou em frente do público.

O Caprichoso encenou também uma luta de índias liderada por Conori e várias tribos de índios. Conori venceu a batalha e destruiu o patriarcado. Porém, houve uma invasão de tribos masculinas, que sufocaram a rebelião de Conori. Nessa encenação, portanto, a luta entre dominação patriarcal e matriarcal continua, na busca de um equilíbrio entre os gêneros.

Na segunda noite, 30 de junho de 2018, o Boi Garantido trouxe uma mulher representando a Matinta Pereira, a guardiã da floresta,

exaltada na toada como protetora. A Rainha do Folclore veio com a fantasia em branco e preto, simbolizando o dia e a noite do universo. Na cultura Mundurucu, há um rito de iniciação de um índio e de uma índia, representado pela Cunhã Poranga, a qual apareceu trajada em uma fantasia toda verde, com flores da terra e dos rios. A Rainha do Folclore representou Yansã, um orixá africano.

Na terceira noite, 01 de julho de 2018, o Garantido trouxe a Cunhã Poranga, vestida com uma fantasia de ossos de animais; na arena, a personagem se transforma em onça. Na cultura indígena, de um modo geral, não há separação entre humanos e não-humanos na floresta amazônica.

Na terceira noite, 01 de julho de 2018, o Caprichoso apresentou uma mulher com um tear, uma artesã, em uma alegoria com tranças de cabelos femininos entrelaçados com o tipiti, utensílio típico de trabalho amazônico. Em seguida, em destaque, veio a Rainha do Folclore, encenando a lenda do Boto, seduzida por um belo rapaz que a leva para o fundo do rio. Ao voltar do fundo do rio, a mulher vem acompanhada de 15 pequenos botos, ou seja, volta encantada como rainha, meio humana e meio animal. A Cunhã Poranga apareceu na boca de um dragão todo iluminado, que não a engolia. Veio do alto, presa ao cabo de um guindaste e, quando chegou ao chão, libertou-se para dançar livremente.

Podemos perceber que o caminho percorrido pelos bumbás, na reconstrução do princípio feminino, reinventa o arquétipo universal da mulher como deusa-mãe, rainha, heroína e feiticeira. Houve, na história, uma queda da mulher em relação aos homens e o espetáculo sugere uma retomada da superação desse passado caótico e submisso.

Considerações Finais

Quando tratamos com símbolos, devemos levar em consideração a polissemia de sentidos. O retorno da valorização do pensamento sensível e simbólico privilegia utopias e contemplações. Não é possível que vivenciemos uma volta ao matriarcado e nem à perpetuação camuflada e explícita do patriarcado, mas, sim, uma conjugação de forças, a busca de um equilíbrio, numa ordem, por meio de desordens e novas organizações.

Os mitos e lendas estão impregnados de feminilidade e influenciam todo o espetáculo do Festival Folclórico de Parintins, tanto em

aspectos negativos quanto em aspectos positivos sobre a mulher. Os bumbás têm como fonte as narrativas míticas amazônicas. Essa atitude nos leva a deduzir que os mitos antigos ainda falam ao mundo moderno e apontam caminhos para o encontro do ser humano com a natureza.

Os artistas, subjetivamente, oferecem uma experiência estética a um grande público, com o intuito de ajudar a criar uma mentalidade em que se reafirma a identidade feminina. Em vários momentos a mulher vem do alto, significando um ser celestial, com imortalidade. Por isso é sempre uma jovem guerreira, bela e sedutora, que luta com uma flecha para reconquistar uma potência perdida.

Assim, a arte bebe dos mitos e lendas porque se assemelham nas linguagens: ambos são livres, espontâneos, intuitivos e intermediam o contato entre o ser humano e o sagrado.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Rio de Janeiro, Difel, 1980.

DIEGUES, Antonio Carlos. **O mito moderno da natureza intocada**. São Paulo: Hucitec, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido** São Paulo: Cosac & Naify, 2004

_____. **Antropologia estrutural 2**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976

_____. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1978

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012

ROCQUE, Carlos. **Grande enciclopédia da Amazônia**. Amazônia Editora Ltda., 1968

SAUNIER, Tonzinho, **O magnífico folclore de Parintins**. [s/d]

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: UNESP, 2003

VASQUES, Adolfo Sanches. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

Imaginário ambiental e globalização: uma leitura ecocrítica na poesia de Thiago de Mello.

*Wesley Dias Cerdeira
Alexandre de Oliveira*

Introdução

Este trabalho é um estudo sobre a globalização, enquanto preocupação recente dos estudos em Ecocrítica. Tal perspectiva se faz importante na contemporaneidade por esta ser, tanto dinamizadora, quanto responsável pela crise ecológica global. Durante esta discussão buscaremos tratar com bastante cautela estas preocupações em torno da globalização que ainda é tão cara aos ecocríticos, principalmente por ser um constate alvo de críticas.

Essa crítica, advinda do discurso ambientalista contemporâneo, vem implicar principalmente nos avanços do capitalismo que se estendeu com maior intensidade nos países de terceiro mundo gerando grandes impactos ambientais. O tratamento e o cuidado ao abordar a globalização na análise ecocrítica cultural ainda é uma questão pouco explorada, mas se faz importante para entender as consequências deste fenômeno e a ampliação destas discussões onde quer que elas apareçam.

Por meio das teorias do imaginário buscaremos entender a formação desse imaginário global e a formação da consciência ecológica na contemporaneidade. Através da compreensão do imaginário será possível ter uma maior noção sobre esse contexto dentro da cultura, e mais especificamente nesta análise, dentro da literatura. Com isso, entender como a globalização influencia as manifestações culturais para com a formação de uma consciência ecológica.

Na poesia de Thiago de Mello serão avaliadas as representações que tenham um viés de conexão com a consciência e ética ambiental. Isso mostrará muito o posicionamento do poeta no espaço cultural em que se insere, pois é a partir dele em sua maneira de ver e interpretar o seu espaço que essa análise se desenvolverá. Esse espaço é a Amazônia e buscaremos nos elementos locais de sua poesia entender as conexões com o global ampliando e esclarecendo as imagens que o poeta busca representar.

A partir das construções imagéticas do seu imaginário poético do lugar, buscaremos entender a globalização em uma relação dialética entre local-global que serão discutidas mais detalhadamente. Por isso se faz importante compreender o encontro cruzado entre a matéria poética e questões ambientais, sendo cruciais na seleção dos poemas que tematizem uma preocupação ecocrítica. É nesse encontro cruzado que sua poesia se encontra com o global e como as questões ambientais, podendo ser discutidas em outros patamares.

Fazendo a reflexão ecocrítica através do imaginário este trabalho se propõe a trazer um discurso inovador e transformador que possibilite analisar o contexto em que se formam as imagens poéticas de Thiago de Mello e como podem ser discutidas em caráter global. É papel da ecocrítica analisar estes fenômenos e abrir espaços de discussões sobre estes problemas ambientais, pois por mais que não seja seu objetivo solucionar estes problemas, deve reconhecer “a existência dos problemas, sua extensão, a natureza das ameaças e suas possíveis soluções.” (GARRARD, 2006, p. 16). Isso só é possível ampliando as problemáticas que podem ser entendidas em caráter global.

O imaginário ambiental e globalização na perspectiva ecocrítica

Para adentrar na abordagem do imaginário global se faz necessário entender antes dois pontos chave que exemplificam perfeitamente essa preocupação recente da ecocrítica com a globalização e a importância de explorá-la. O primeiro deles se dá pelo fato desta crítica focalizar os estudos culturais baseados no ambientalismo de hoje que, enquanto movimento social, político e filosófico, têm como principal alvo de críticas a globalização.

O segundo ponto está na própria dinamização da consciência ecológica que é uma das principais discussões na contemporaneidade. Então a partir do momento que se tem a compreensão de que os recursos da natureza não são infinitos e que a degradação da natureza é ocasionada pela ação capitalista e globalizada do homem, surge uma crítica radical com relação ao tratamento que o homem tem dado à natureza.

Este fenômeno que González (2010, p. 98) explica ser “la aparición de la conciencia ecológica como el signo más característico de los nuevos tiempos: la gran novedad histórica de este fin de siglo

– afirma – es la aparición de la consciência ecológica.” A partir disso, surgem tanto nos meios culturais, quanto nos grandes veículos de comunicação discursos em defesa da natureza, contra a poluição, desmatamento, aquecimento climático, fauna, flora, etc. Nisto, tanto a literatura como outras manifestações culturais não estão alheias aos problemas ambientais em seu enfoque ativista ambiental.

Os estudos culturais devem estar preparados para abordar estas diferentes relações em suas localidades e discutir estes problemas em caráter global. A ecocrítica deve buscar compreender estas visões com o intuito de trazer um retrato do presente, do agora e posicionar o homem neste processo em sua responsabilidade perante a problemática ecológica.

Embora Buell tenha sido um dos primeiros a considerar a globalização como uma questão de maior atenção dos ambientalistas, são Terry Gifford e Greg Garrard que irão discutir com maior profundidade a questão da globalização utilizando-se do ambientalismo moderno em suas críticas a esse sistema global buscando aparatos críticos na ecologia e culturas pós-modernas.

Se faz em caráter de urgência por parte da ecocrítica entender o processo da globalização na busca de criticar e desconstruir paradigmas existentes. De acordo com Garrard (2006) estes paradigmas estão principalmente na exploração dos países de terceiro mundo gerando consequências sociais e ambientais como a pobreza e degradação ambiental. Do mesmo modo para problemas literais, que não deixam de ser materiais, tendo os principais problemas ambientais passíveis de manipulação e que precisam de uma reflexão mais cultural para desconstruir olhares equivocados.

Acreditamos que a compreensão desta constituição do global seja parte importante na compreensão de questões internas da ecocrítica. Entender o global que embora seja responsável pela expansão do capital, prejudicando os povos e a natureza é também um espaço de ampliação para entender as questões ambientais em escalas maiores. Dinamizar estas discussões e trazer ao centro as questões ambientais é fundamental tanto na expansão, como nas possíveis soluções que requerem ações de caráter jurídico.

Através das teorias do imaginário traçando um olhar pela cultura será possível entender o que Garrard (2006) denomina como globalização da imaginação que é o novo olhar através das grandes

tecnologias da informação e mídias para a terra. Sendo uma das mais marcantes, a expedição Apollo de 1961 à lua que tirou fotografias do planeta terra no espaço mostrando sua forma e mudando a compreensão imagética do planeta.

É com isto que este trabalho vem apontar uma imaginação ambiental global a partir da qual estamos todos conectados. Na era das tecnologias da informação as imagens virtuais se tornaram uma constante na vida do homem contemporâneo, principalmente com a dinamização dos problemas ambientais globais. Se dinamizou de tal forma que nessa constituição de imaginário global, desenvolveu-se também uma consciência ecológica mais ampla.

Embora a consciência ecológica e a preocupação com o meio ambiente já se mostrassem presentes na filosofia, cultura e política, foi o crescimento e avanço das tecnologias que possibilitaram a explosão e dinamização dos problemas ambientais mostrando ao mundo uma crise ecológica mundial. As discussões ambientais globais em debates, conferências e encontros internacionais com relação ao aquecimento global e suas consequências, e a centralização do mundo para a preservação da floresta Amazônica intensificaram a construção desse imaginário global.

As imagens com relação aos buracos na camada de ozônio, o derretimento das geleiras, as toneladas de lixo nas encostas dos oceanos e a poluição do ar pelas indústrias adentrou na vida das pessoas que cresceram vendo pela televisão, computadores, celulares e tablets esses cenários de degradação do planeta. Essas influências, partidas de um imaginário coletivo, influenciaram diretamente o imaginário social de múltiplas culturas e a poluição passou a fazer parte das representações imaginárias nas artes em geral.

Esse imaginário global coletivo que traz essa consciência ecológica, como pode ser entendido em Silva *apud* Maffesoli (2000) é um inconsciente social que se faz presente no imaginário individual, mas é no imaginário social que se estrutura através do contágio que é a aceitação do modelo do outro na disseminação e imitação. A consciência ecológica é algo inconsciente no imaginário que através da dinamização da globalização pelos aparelhos midiáticos foi apropriada, mas que toma novas formas no regional.

Este processo dentro da cultura se dá pelo imaginário e essas influências partidas de um imaginário coletivo influenciaram diretamente

o imaginário social de múltiplas culturas, passando a ter essas imagens como constituintes de seu imaginário cultural, observando também a degradação ambiental em suas regiões. Por mais que se tenha uma imagem sobre poluição, ela sempre será representada de forma diferente, pois como diz Trindade&Laplantine (1997) serão atribuídos significados diferentes.

A poluição é uma exemplo desta representação que de acordo com Garrard (2006), tratando do tropo “Primórdios: Poluição”, ela muda de significado e ganha uma nova representação. Do latim *polluere* significa “corromper”, tendo uma origem teológica e moral em língua inglesa utilizada no século XVII para expressar a contaminação moral ou atos de impureza da alma como a masturbação. Essa definição muda na modernidade com Francis Bacon no texto “Da proficiência e do progresso do saber divino e humano” onde muda o sentido de moral e subjetivo para um fenômeno material e externo: “O sol [...] passa pelas poluições e mantém a si mesmo puro como antes”.

Essa nova definição para a poluição traz uma mudança crucial pois influenciou diferentes culturas e formas de pensar, estando presente até hoje no inconsciente social que descreve Maffesoli. Afinal não é preciso ter qualquer tipo de formação ou nível intelectual para entender o sentido de poluição, tornando-se um conceito popular, mas que nas características próprias do lugar ganham novas formas e tipos de representação.

É para esta questão que a análise ecocrítica deve se preocupar e buscar relacionar através de algumas perguntas: como relacionar problemas ambientais de questão local com o global? Como discutir esses problemas de maneira mais ampla? Que contribuições a ecocrítica pode dar para possíveis soluções?

Tanto Terry Gifford (2009), quanto Michael P. Cohen (2004) falam da importância de se focalizar no lugar e região pela dialética local-global entendendo o senso de lugar em termos multiescalares que transcendem o lugar. Assim como também incluir uma crítica a paradigmas globais, científicos e culturais com o objetivo de entender a natureza como ela realmente é e não como é construída midiaticamente.

É nesse olhar atento com o lugar com elementos globais como ambientes, rios, florestas, pobreza, impactos do capital, poluição do meio ambiente que vamos perceber o pensamento global que através do particular será possível relacionar o local com o global. Trazendo

esses problemas em uma amplitude maior que transcenda o local, buscaremos a discussão mais ampla desses elementos que estão em destaque na contemporaneidade. Bachelard (1974, p. 183) vem falar da imagem nessa perspectiva quando explica que “A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar.” O passado cultural, neste sentido, não importa mais, pois as questões ambientais estão na contemporaneidade e deve-se buscar o diálogo com a crise ecológica existente.

Dessa forma será possível uma reflexão mais ampla a partir da cultura para as questões ambientais ampliando as discussões a partir do local e discutir mais de perto estas questões entendendo a localidade a partir da construção desse imaginário. É papel da ecocrítica com esclarece Cohen (2004), estudar a relação do homem com o seu espaço e como esta relação se dá na cultura voltada para as preocupações centradas na Terra.

No caso desta análise, esta relação está na literatura enquanto representação imagética da realidade. As teorias em torno da literatura sempre se preocuparam com a relação do homem com o seu espaço e como esse espaço é retratado na literatura. Entender como esta dialética da produção literária se dá no regional e como estas representações tem uma conexão com o global, onde está a consciência ecológica, podendo encarar as ameaças locais em um diálogo maior.

Uma das principais críticas que a ecocrítica deve atentar-se, é como a natureza é construída e como ela realmente é. Durante a análise dos poemas de Thiago de Mello buscaremos esboçar esse imaginário local e o tratamento mais íntimo e próximo que o poeta dá as problemáticas locais dentro de sua poesia. No seu imaginário local mostra a natureza na Amazônia que vem ser o seu lugar, o seu espaço que no imaginário global ainda tem uma ideia diferente de Amazônia.

Em seu lugar, no seu local nos seus múltiplos elementos que se verifica elementos que estão inteiramente ligados a uma problemática mais ampla e aberta que pode ser compreendida através do global. Através da sua realidade experienciada que Thiago de Mello faz essa transfiguração através do seu imaginário para a ficção. Porém, a ecocrítica não vai se preocupar somente com essas representações, mas sim as representações que trazem preocupações com meio ambiente e

analisar como se dá este processo na relação do humano com o não-humano na literatura.

Mas a principal mudança está justamente no despertar desses escritores para com a natureza assumindo uma postura crítica em suas produções. Kate Rigby (2000) em seu artigo intitulado “*Ecocriticism*” explica que a ecocrítica vem lembrar da terra mostrando a obrigação que a cultura deve ter com a natureza reestabelecendo esta relação que parte para além do texto, mas em defesa da natureza. Essa inflexão cultural dos problemas ambientais para a cultura é um fenômeno que vem acontecendo em toda a América Latina e está no inconsciente social pela consciência ecológica.

Entender a Amazônia no contexto de globalização se faz de grande importância por ser um vasto campo de pesquisa para a Ecocrítica. Primeiramente por ser uma região, onde o homem tem uma forte relação com seu espaço, existindo assim, um conflito entre homem e natureza. Segundo, pelo fato de o processo de formação e desenvolvimento civilizatório ter resultado em diversos problemas que partem do âmbito político, social e ecológico resultando em múltiplos paradigmas.

Na década de 60, mais especificamente, o mundo volta seu olhar para a Amazônia que de acordo com Ab’Sáber (2004, p. 131) “foi apresentada ao mundo ocidental como uma região uniforme e monótona, pouco compartimentada e desprovida de diversidade fisiográfica e ecológica”. Era visto como um espaço sem gente e sem histórica cultural, mas era apenas uma região esquecida e marginalizada diante das demais, não apenas do Brasil, mas da América Latina.

Mas isso tem mudado, pois essa desconstrução tem acontecido não apenas através da cultura, mas principalmente com o grande impulso que a globalização pôs sobre esta região, que passa a ser, como afirma Pizarro (2012, p. 20) “uma área fundamental nas perspectivas futuras, não apenas na América Latina, mas da própria humanidade, uma vez que guarda a maior biodiversidade do planeta e os recursos minerais essenciais para o desenvolvimento energético”. Porém é um espaço que vem sendo mal explorado e sujeito a manipulações que afetam diretamente sua rica biodiversidade.

A preservação e o cuidado com a floresta estão presentes no imaginário amazônico e isto tem sido desenvolvido nos âmbitos culturais, sendo uma forma de criticar estes impactos ao ecossistema. Assim

como também mostrar que existe uma preocupação do homem amazônico em preservar a floresta e isso se transfigura para a cultura.

A ecocrítica tem um papel fundamental na cultura amazônica por justamente poder intermediar estes problemas ambientais de âmbito científico com a cultura. Proporcionar um olhar da produção literária na Amazônia para com os problemas ambientais e desconstruir visões equivocadas nesse imaginário global, é algo fundamental na dinamização dessas questões em outras áreas de conhecimento ampliando o debate ecológico existente nesta região.

O imaginário ambiental global na poesia de Thiago de Mello em uma leitura ecocrítica

Thiago de Mello é um dos poucos poetas em torno dessa perspectiva que produzem uma literatura voltada para problemas e questões ecológicas de sua região. Essa produção é possivelmente perceptível à análise ecocrítica e se faz importante, principalmente pela pouca produção literária no Brasil em uma literatura de perspectiva ecocrítica. E através da perspectiva do imaginário em Bachelard da imagem poética busca-se compreender sua poesia nos processos de representação e construção de sua realidade experiência e sua preocupação ambiental com a Amazônia.

Esclarecendo este ponto com relação às representações, Johnson (2009) aponta algumas orientações que são sugeridas por Lawrence Buell, onde oferece critérios para indicar se um texto é ambiental. Primeiramente, o ambiente não humano não deve estar presente apenas como um dispositivo moldado apenas para idealizar algo. Em seguida apontar que o interesse humano não deve ser o único legítimo. Terceiro, deve mostrar uma responsabilidade humana que parta de uma orientação ética e por último algum senso de ambiente como processo.

A partir desta orientação os principais poemas a serem analisadas estão no livro *Amazonas, Pátria da Água* (2007), que trazem uma abordagem poética voltada para a região Amazônica em uma perspectiva ambiental. Esta obra traz uma nova visão poética do poeta que depois de voltar à sua Barreirinha no ano de 1978, começa a produzir uma literatura não apenas regional, mas preocupada também com questões sociais e ambientais da Amazônia.

Nesse contexto de início dos anos 80 as questões ambientais globais começavam a se dinamizar formando movimentos ecológicos

denunciando uma crise ambiental. Esses movimentos que se iniciaram nos anos 60, segundo Carneiro (2003, p.17) “compreenderam que a luta seria global e que teriam que entrar em ação.” Essas questões tomaram proporções sociais, econômicas, filosóficas, políticas e culturais centrando as preocupações sobre o modo como temos tratado o planeta.

A mudança de perspectiva poética de Thiago de Mello mostra com bastante clareza esse olhar global sobre sua região, a floresta Amazônica e os problemas ambientais existentes. O imaginário, como entende Trindade&Laplantine (1997, p. 25) “faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida” influenciando diretamente em como o homem vê e interpreta seu espaço social, sendo construções e representações de uma realidade exterior. A ecocrítica nesta esfera cultural irá buscar rastrear as ideias e as representações ambientalistas que tenham utilidade no debate ambiental.

Os discursos que se tem sobre a região Amazônica são diversos e distintos devido, principalmente à miscigenação na sua formação cultural, tendo o olhar exótico europeu, o imaginário do caboclo e o místico indígena. Pizarro (2012) vem chamar estes discursos sobre a Amazônia de vozes do rio que se desdobram em uma infinidade de furos, igapós, lagoas, afluentes, numa verdadeira geografia das águas.

Discursos esses que nos mostram outro mundo, uma nação dentro de uma nação, a nação das águas. Thiago de Mello é uma dessas vozes, pois em sua poesia busca versar sobre a verdadeira Amazônia em elementos como marginalização, pobreza e miséria, mostrando que a relação do homem amazônico com o seu espaço envolve questões mais complexas entre fauna e flora que devem ser entendidas.

Tendo um olhar mais sensível para o lugar na busca de desvendá-lo, começamos pela Freguesia do Andirá, no coração da floresta e lar do poeta que versa tendo como fundo alegórico a água, o verde, os ventos, os pássaros e a paz feita de água. O tratamento sereno que o poeta dá à água é justamente porque ela representa a tranquilidade diante das situações, pois é preciso serenidade para enfrentar as adversidades.

A poética das águas em Bachelard (1997) ou imaginário das águas propõe uma relação de unidade e reciprocidade com a água enquanto elemento da natureza que é base da matéria poética. Nisto, “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo,

que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes...” (BACHELARD, 1997, p. 193). A poesia da água vem trazer o significado de pureza, enquanto elemento carregado por significação baseada nos sonhos, que corre, flui, singra em uma linguagem única com uma poesia que sempre corre e escoar num elucidar de palavras

Adversidades que estão diretamente ligadas aos embates sociais e ambientais em toda a Amazônia continental como também da realidade social dos moradores desta região, completamente diferenciada da exótica e maravilhosa eurocêntrica. Em sua lírica nos oferece um verdadeiro relato sobre a Amazônia, não apenas em sua realidade experienciada em relação com o seu espaço, mas em um olhar crítico que lança em defesa desta região:

Freguesia do Andirá,
amor que lanha o meu peito
Morada de gente triste,
desvalida e conformada
ao gosto inosso da vida. [...]
Haja peixe, o rio é bom,
só escasseia pela cheia.
Haja maniva na roça,
esperança de farinha,
o inverno chega e se acaba...
(MELLO, 2009, p. 284-285)

Neste poema nos mostra não apenas o seu espaço, mas os modos de vida do ribeirinho, a geografia e clima local dando voz a uma gente muito esquecida, mas que vivenciam e tem uma conexão muito forte com a floresta, e mais significativa com rio. Este mesmo rio que em suas condições geográficas interfere diretamente em suas condições socioeconômicas, como também em seu imaginário, pois através do rio com seus ensinamentos e mistérios o imaginar amazônico tem um diferencial.

Uma coisa a ser entendida na poesia de Thiago de Mello com relação a estes povos oprimidos e esquecidos está justamente na valorização destas comunidades que sofrem diretamente com os impactos ambientais em múltiplas ramificações como será entendido a seguir. O imaginário poético se dá a partir da imagem evocativa do rio que reproduz paisagens e a exuberância da floresta, mas também exerce o papel social em defesa da natureza e da Amazônia.

Sua poesia se desenvolve em uma verdadeira fusão entre ecologia e cultura, nas quais o imaginário exerce tanto seu papel literário quanto crítico ambiental. Este fato se exerce em sua poesia por aquilo que Goodbody (2014) chama de estruturas opressivas do sistema cultural, dando voz a aquilo que é suprimido por essas culturas gerando um grande impacto cultural. Sua poesia se torna uma verdadeira voz para os pobres e oprimidos na Amazônia continental e abraça as causas ambientais gerando um forte diálogo com as principais discussões ambientalistas da contemporaneidade.

Compreender a relação de Thiago de Mello enquanto homem com o seu espaço é parte fundamental da ecocrítica neste trabalho, pois é através desta compreensão que estamos dialogando entre literatura e ambiente. Em sua lírica, posiciona a natureza como ponto central de seus interesses evidenciando o cuidado que se deve ter com a fauna, flora, os rios retirando aprendizados que estão na vivência e no dia-a-dia do homem amazônico que são elementos catalizadores do global, pois essa relação existe em outras partes do mundo, mas que na região ganham novas formas.

O homem amazônico vive em uma sábia união com as águas, a floresta e os animais como em uma convivência solidária que é regida por leis e valores únicos deste lugar:

Eu venho desse reino generoso,
onde os homens que nascem dos seus verdes
continuum cativos, esquecidos,
e contudo profundamente irmãos
das coisas poderosas, permanentes
como as águas, o vento e a esperança.

(MELLO, 2002, p. 28)

O poeta demonstrar neste poema a relação do amazônida com o seu espaço em uma relação de integração com a natureza, cujos princípios e valores condicionam a sua maneira de viver. O homem amazônico usa a floresta, não a devasta, sendo um povo que mesmo esquecido por grande parte das regiões metropolitanas permanece em serenidade com a natureza em suas coisas mais ínfimas e simples. Mas este equilíbrio tem estado em constante ameaça.

A relação íntima e recíproca do homem com rio é de ensinamentos e aprendizagens, onde as águas ensinam ao homem o que deve

fazer, colocando a água como um forte fenômeno da natureza e ao mesmo tempo de pureza. O tratamento de pureza que ele dá à água em sua poesia enquanto princípio de valor moral mostra um caminho e um ideal, onde se deixa valorizar em dois sentidos como explica Bachelard:

A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de / uma matéria educa uma imaginação aberta. (BACHELARD, 1997, p. 3)

A água em seus poemas movimentava sensações e pulsões que movimentava seus poemas. É nesse sentido que sua poesia é profunda e traz grandes reflexões como a floresta e os animais que diferente do rio, estão a mercê do homem, a natureza está à mercê da exploração do homem:

Enfim te descobrimos. Foi preciso
que as águas mais azuis apodrecessem,
que os pássaros parassem de cantar,
que os peixes fabulares se extinguissem,
e tua pele verde fosse aberta
pelas garras de todas as ganancias.

(MELLO, 2002, p. 33)

Utilizando-se de uma visão pós-apocalíptica para tematizar os impactos ambientais em torno do desmatamento extrativista, ao contrabando e caça predatória dos animais, à poluição dos rios e, sobretudo ao impacto que isso gera na vida do ribeirão que para ele é o futuro da Amazônia. A exploração gananciosa que ocorre na Amazônia tem gerado impactos ambientais e perdido o controle com o aumento do desmatamento que de acordo com Ab'Sáber (2005) tem crescido pelo desenvolvimento de atividades agropecuárias.

A devastação da mata tem diferentes caminhos de devastação que tem acarretado consequências e necessitam de alerta imediato. Isso é um problema muito sério, pois tem se tornado uma prática comum, onde proprietários compram terras na Amazônia gerando grandes im-

pactos ambientais com a exploração, em sua maioria irregular e criminosa.

O papel social da poesia de Thiago de Mello tematiza e traz para o centro cultural de discussões os problemas referentes à crise ambiental que ameaça toda a Amazônia, sendo um problema também de caráter global. É por estes alarmantes que Guattari (1990, p. 25) afirma que “mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos e precisamos aprender a pensar “transversalmente” as interações entre ecossistema...” Principalmente pela importância de se dinamizar os problemas ecológicos, sendo a cultura uma aliada fundamental neste processo.

A exploração da Amazônia vem ocorrendo desde sua colonização e em plena globalização tem crescido de maneira alarmante resultando em uma verdadeira crise ecológica em diversas áreas. A Amazônia na contemporaneidade está inteiramente ligada à questão da globalização sendo grande alvo de políticas neocoloniais na busca de recursos minerais em uma região rica que precisa ser preservada.

A crise ecológica é real e a escassez de recursos minerais torna a Amazônia um local de grande foco para esta prática. Carneiro (2003) é crítico e incisivo quando diz que a crise ecológica advém do abuso sem medidas da natureza, sendo um fenômeno que se dá em todo o mundo. E a crise ecológica está sendo vivenciada. Dentre estas crises que a Amazônia enfrenta hoje temos inundações, incêndios florestais, poluições, acúmulos de lixo, extinção de espécies animais, etc.

A poesia de Thiago está em relação direta com esse imaginário global sobre a Amazônia e como a inflexão desses problemas adentram e fazem parte de sua matéria poética. Sua lírica mostra uma outra Amazônia e uma outra forma de habitação da natureza. Além da sua consciência ecológica advinda desse inconsciente social, demonstra o quanto ainda temos que aprender com os povos tradicionais uma relação mais próxima e íntima com a natureza na busca de uma relação fraterna.

É por dentro da cultura que o poeta vem criticar o avanço do capital expandido pela globalização. Desmistifica a visão sobre Amazônia mostrando a Pátria da Água que vem ser todos os povos, animais, plantas e seres misteriosos que vivem em suas margens. Assim percebemos o compromisso do poeta com a preservação da natureza discutindo esses elementos que estão no seu imaginário, mas podem ser percebidos mais amplamente e discutidos de dentro da cultura.

Conclusões

Trazer à discussão as problemáticas da globalidade é um dos grandes desafios para os estudos ecocríticos, principalmente por ser um assunto mal tocado pelos ecocríticos. Mas a emergência de se entender estas relações é fundamental. Interpretar as manifestações culturais através da dialética local-global é o primeiro passo para entender como as consequências do capital global tem afetado diferentes culturas.

Os ecocríticos enquanto investigadores devem observar estas representações com um olhar mais próximo e íntimo que só a poesia pode mostrar e entender o lugar como mediador/catalizador de elementos globais. Dessa forma perceber com mais clareza que o discurso ambiental e a consciência ecológica vem aparecendo com mais frequências nas produções artísticas de modo geral.

Dentro do imaginário literário foi possível perceber a formação dessas representações que como explica Durand (2011, p. 10) “A imagem pode se desenvolver dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável...”. Estando sujeita a diferentes interpretações e a perspectiva do pensamento ecocrítico na poesia de Thiago de Mello lança um novo olhar a partir dos elementos que usa como matéria poética, onde constrói o seu espaço dentro de sua lírica.

A valorização do homem Amazônico colocando seu modo de habitar como um modelo ecológico de sustentabilidade com as plantas, os animais, as águas e tudo que compõe o espaço geográfico mostra sua postura ética ambiental. As preocupações com esse ecossistema transformam sua poesia em um verdadeiro manifesto verde. E esta análise buscou através desse lugar compreender estas problemáticas no contexto global da Amazônia.

Cohen (2004) afirma que a função mais importante da literatura hoje é redirecionar a consciência humana sobre o seu lugar em um mundo ameaçado, e o poeta, em seu imaginário literário, demonstra as ameaças que a Pátria da Água enfrenta. Em síntese, este trabalho cumpre seus objetivos de compreender o imaginário global dentro da poesia de Thiago de Mello trazendo uma reflexão cultural sobre a Amazônia. Assim como contribuições para os estudos recentes da ecocrítica em torno da globalização. O imaginário global se faz presente no seu espaço poético e através dos elementos deste espaço foi possível trazer uma reflexão sobre a Amazônia globalmente.

Referências

AB'SÁBER, Aziz. **A Amazônia: Do discurso à Práxis**. 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paul, 2004.

AB'SÁBER, Aziz. **Problemas da Amazônia brasileira**. Entrevista a Dario Luis Borelli et al. *Estud. av.* vol.19 no.53 São Paulo Jan./Apr. 2005.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril, Curitiba, 1974

CARNEIRO, Augusto Cunha. **A história do Ambientalismo**. – Porto Alegre: Editora Sagra Luz-zatto, 2003.

COHEN, Michael P. Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique. *Environmental History*. 2004. Posted with permission to the ASLE <https://website.www.asle.org>.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imaginação**/ Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**; tradução Maria Cistina F. Bittencourt. – Campinas, SP: Papyrus, 1990.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**; tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GIFFORD, Terry. **A Ecocrítica na Mira da Crítica Atual**. Rio de Janeiro: Terceira Margem, 2009. Número 20.

GOODBODY, A. A Ecocrítica alemã: Um panorama. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 17, n. 24, Dez. /2014, p. 1-19.

GONZÁLEZ, Maurício Ostria. **Aproximación Ecocrítica a Textos Literários**. Quito: Kipus Revista Andina de Letras, 2010, n. 27. ISSN:1390-0102

JOHNSON, Loretta. **Greening the Library: The Fundamentals and Future of Ecocriticism**. CHOICE: Bibliographic Essay, 2009. Posted with permission to the ASLE <https://website.www.asle.org>.

MELLO, Thiago de. **Melhores poemas Thiago de Mello**. 1. Ed. São Paulo: Global, 2009 – (Coleção Melhores poemas)

MELLO, Thiago. **Amazonas, pátria da água, e; Notícia da visitação que no verão de 1953 ao Rio Amazonas e seus barrancos**. Rio de

Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MELLO, Thiago de. **Amazonas: pátria da água** = Amazonas: water hertland/ textos e poemas/ texts and poems Thiago de Mello; fotografias/ photographs Luiz Cláudio Marigo; São Paulo: Gaia: Editora Boccato, 2007.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**; tradução Rômulo Monte Alto. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RIGBY, Kate. **Ecocriticism**. *Literary and Cultural Criticism at the Twenty-First Century*, Edinburgh: Edinburgh UP, 151-78. Digitised for ASLE with kind permission of the publishers.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito**. COMPÓS

TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário** / liana Trindade, François Laplantine. São Paulo; Brasiliense, 1997.

Sobre os Autores

Adriano Pinto Marinho

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2016). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela FACIBRA e Mestrando em Sociedade e Cultura na Amazônia - PPGSCA pela Universidade Federal do Amazonas, com ênfase em Educação.

Adson Manoel Bulhões da Silva

Possui graduação em Pedagogia, Filosofia e História, possui especialização Docência do Ensino Superior, em Literatura, Língua Portuguesa e Artes pela Universalidade Federal do Pará (UFPA), é Especialista em Ética Educação e Teologia pela Escola Superior de Teologia (EST), é Mestre em Teologia pela Escola Superior de Teologia (EST), é doutorando pelo programa sociedade e cultura na Amazônia (UFAM). É membro do grupo de Estudo, Pesquisa e Observatório Social (Gepos). Atualmente atua como professor de Ensino Médio na rede pública e particular e como professor do Ensino Superior atua na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e na Faculdade Pan Americana (FPA). Possui vasta experiência na área de Filosofia, História, Sociologia e Pedagogia.

Alessandra Prestes de Andrade

Possui graduação em Licenciatura Plena em Geografia pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA. Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia na Universidade Federal do Amazonas-UFAM. Tem como áreas específicas a geografia cultural, atuando recentemente nos seguintes temas: Festa, Imaginário e Religiosidade na Amazônia.

Alexandre de Oliveira *(organizador)*

Doutor em Design - PUC-Rio, com Doutorado Sanduíche no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Mestre em Educação - UFAM. Especialista em Metodologia do Ensino Superior - FEBA. Licenciado em Música - UCSAL. Docente no Instituto Federal

de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia - IFRO, no cargo de Professor EBTT - Música. Exerce a função de Coordenador de Ensino de Graduação na Reitoria e Docente no Programa de Pós-graduação em Educação Profissional - Mestrado (ProfEPT). É professor credenciado no Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia PPGSCA-UFAM.

Ana Caroline Albuquerque Soares

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela UFAM (2015) e Licenciada em História pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA (2010), atuando principalmente nos seguintes temas: Cultura, História, Amazônia, Relações de Trabalho, Comunidades Tradicionais, Jornalismo e Crítica de Mídia na Amazônia, Jornalismo e Movimentos Sociais, Jornalismo Ambiental e Titulações de Territórios de Comunidades Quilombolas na Amazônia.

Iraildes Caldas Torres

Possui graduação em Licenciatura Plena em Filosofia pelo Instituto Superior de Filosofia, Teologia, Pastoral e Ciências Humanas da CNBB (1987); Bacharelado em Teologia pelo Instituto Superior de Filosofia Teologia Pastoral e Ciências Humanas da CNBB (1989); Bacharelado em Serviço Social pela Universidade Federal do Amazonas (1991); Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Amazonas (1998) e doutorado em Ciências Sociais/ Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), e Pós-Doutorado na Université Lumière de Lyon 2, na França (2015) Atualmente é professora associada da Universidade Federal do Amazonas. Possui experiência nas áreas de Sociologia, Antropologia, Etnologia Indígena e Serviço Social atuando principalmente nos temas de gênero e manifestações simbólicas; trabalho, movimentos e práticas sociais na Amazônia. É Membro da Academia de Letras do Brasil. É Vice- Presidente da ABEPPA - Associação Brasileira de Escritores e Poetas da PAN-Amazônia. Atualmente exerce o cargo de coordenadora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas.

Jessica Dayse Matos Gomes

Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia e doutoranda do Programa de pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia – PPGSCA. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade do Estado do Amazonas (2010) e graduação em Tecnologia em Gestão de Turismo pela Universidade do Estado do Amazonas (2013). Pós-graduada em História e Geografia pela Faculdade Integrada do Brasil, Turismo e Desenvolvimento Local e Metodologia do Ensino de História pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Atualmente é professora de ensino fundamental/médio da Secretaria de Estado da Educação e Qualidade de Ensino do Amazonas, com experiência em projetos de pesquisa no Programa Ciência na Escola - PCE.

Josias Ferreira de Souza

Possui graduação em Licenciatura Plena em Biologia pela Universidade do Estado do Amazonas (2011); Possui graduação em Licenciatura Plena em Pedagogia pelo Programa de Formação do Magistério Indígena PROIND, da Universidade do Estado do Amazonas (2014); Especialização em Gestão Educacional pelo Centro Universitário Claretiano (2017). Atualmente, Mestrando na Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia PPGSCA, da Universidade Federal do Amazonas UFAM. Estudante no grupo de pesquisa Núcleo de Estudos e Pesquisa em Ambientes Amazônicos (Nepam) - UFAM.

Jucimara Carvalho da Silva

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia - PPGSCA/UFAM. Possui Graduação em Serviço Social pela Universidade Federal do Amazonas (2016). Especialização em Direito e Proteção Social pelo Instituto de Apoio Superior do Norte (2019 - EDUCANORTE). Atualmente participa do Projeto de Pesquisa intitulado Entrelaçamento entre Gênero, agroecologia e transferência de tecnologia em cinco comunidades do Baixo Amazonas (Parintins e Maués): manejo e produção de alimentos pelas mulheres da floresta e das águas. Membro do Grupo de Estudo, Pesquisa e Observatório Social (GEPOS). Tem experiência na área de Serviço Social.

Lucineli de Souza Menezes

Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Especialista em Historiografia do

Amazonas (2008) e graduada em História pela Universidade Federal do Amazonas (2004). Atualmente é professora do PARFOR da Universidade do Estado do Amazonas e professora de história do Ensino Médio - Secretaria do Estado de Educação do Amazonas.

Naia Maria Guerreiro Dias

Doutoranda (2017) e Mestre (2016) em Sociedade e Cultura na Amazônia-PPGSCA/UFAM. É especialista em Metodologia do Ensino de História (2015) - pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA; Especialista em Supervisão Escolar (2006) e Psicopedagogia (2007) pela Faculdade da Serra-FASE. Possui graduação em Normal Superior (2006) e História (2009) pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. É Pesquisadora do Grupo de Estudo, Pesquisa e Observatório Social: Gênero, Política e Poder da Universidade Federal do Amazonas-UFAM/CNPq e do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ambientes Amazônicos (Nepam), da Universidade Federal do Amazonas- UFAM/CNPq. Atuou como Professora da Universidade Federal do Amazonas/UFAM- Instituto de Ciências Sociais e Zootecnia- ICSEZ (2014-2016); Coordenadora Pedagógica e professora de Ensino Fundamental de 6º ao 9º Ano - Secretaria Municipal de Educação de Parintins e Nhamundá - Amazonas.

Odin Babosa de Oliveira

Bacharel em Ciências Econômicas pela Universidade do Estado do Amazonas e mestrando do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia.

Pedro Vanuzo Tavares da Costa

Possui Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (2014) e graduação em Expressão Visual pela Universidade Federal do Amazonas (2007). Atualmente é Mestrando no Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia ? PPGSCA - Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

Raimundo Dejard Vieira

Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (1979), possui mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2003). Atualmente é Dou-

rando no Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Atuou como docente no Centro Universitário do Norte – Uninorte e como professor substituto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas nos períodos de 1997/1998 e 2007/2008. Atuou no IFAM - Campus Parintins como professor de Sociologia Trabalha com os temas de cultura, folclore, religião e política.

Renan Albuquerque

É Professor Adjunto IV da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Possui graduação em Comunicação Social pela UniNiltonLins (2001), especializações em Psicopedagogia pela Universidade Cândido Mendes/RJ (2002), Comunicação Empresarial pela UniNiltonLins (2004) e Psicologia Social também pela UniNiltonLins (2005). É mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal da Paraíba (2008) e doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2013). Tem pós-doutorado em Antropologia pela PUC-SP (2017) com período de intercâmbio na Universidade Nacional da Colômbia (UNAL). No presente, desenvolve estágio de pós-doutoramento em Psicologia Social pela PUC-SP (2019-20). Na Ufam, é Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA/Ufam) e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGC-Com/Ufam).

Rosemara Staub de Barros

Diretora da Faculdade de Artes/FAARTES/UFAM, é docente associada (nível IV) da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, lotada desde (1990) na Faculdade de Artes/FAARTES; Professora permanente do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia/PPGSCA-UFAM. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP (2002), Mestrado em Artes (Música) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (1996) e graduação em Educação Artística (Música) pela Faculdade de Artes Santa Marcelina (1980/1982). É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Música na Amazônia e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Processos de Criação em Arte. Na pesquisa, têm experiência na área de Artes, com ênfase

em Arte-Cultura, Arte-Educação, Artes Visuais e Educação Musical, atuando, principalmente, nos temas de pesquisa: Processos de Criação, Crítica Genética, Artes Visuais, Semiótica da Cultura e Educação Musical. É membro associada na ABEM, ANPPOM, FLADEM, ABET, MANUSCRÍTICA e FAAEB.

Wesley Dias Cerdeira

Possui Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA (2018) e Mestrando Pelo Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia – PPGSCA pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Atualmente se ocupa como estudante e pesquisador na pós-graduação nas áreas de Literatura e Ecocrítica.

Conceito da Capa

João Bosco Leite

Para a composição do design da capa do livro *Imagens e imaginários na Amazônia*, esbarramos com um desafio metalinguístico, qual seja, utilizar as próprias imagens do contexto amazônico para representar as suas manifestações visuais e seus imaginários. Na composição optamos por um fundo branco, representando a luz reveladora do saber. A figura que se destaca em relação ao fundo, a “agonia das formas”, traz consigo uma possível interpretação para o tema do livro. A partir dela é possível refletir sobre a essência do fenômeno imagético, com seus fragmentos, tessituras e hibridismos.

Sugestões de leitura

disponíveis em www.alexaloja.com

Coleção FAAS - Fazendo Antropologia no Alto Solimões

Dirigida por Gilse Elisa Rodrigues e Michel Justamand

1 - Antropologia no Alto Solimões.

Gilse Elisa Rodrigues e Michel Justamand (orgs.), 2012

2 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões.

Gilse Elisa Rodrigues e Michel Justamand (orgs.), 2012

3 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões 2.

Adailton da Silva e Michel Justamand (orgs.), 2015

4 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões: gênero e educação.

Gilse Elisa Rodrigues, Michel Justamand e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2016

5 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões: diversidade étnica e fronteira.

Gilse Elisa Rodrigues, Michel Justamand e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2016

6 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões: diálogos interdisciplinares.

Gilse Elisa Rodrigues, Michel Justamand e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2016

7 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 7.

Michel Justamand, Renan Albuquerque Rodrigues e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2017

8 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões: diálogos interdisciplinares II.

Michel Justamand, Renan Albuquerque Rodrigues e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2017

9 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 9.

Michel Justamand, e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.). 2017

10 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 10.

Carmen Junqueira, Michel Justamand, e Renan Albuquerque (orgs.), 2017

- 11 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 11.
Michel Justamand, Renan Albuquerque e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2018
- 12 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 12.
Iraildes Caldas Torres e Michel Justamand (orgs.), 2018
- 13 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 13.
Antonio Carlos Batista de Souza, Michel Justamand e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2018
- 14 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 14.
Ana Beatriz de Souza Cyrino, Dorinethe dos Santos Bentes, Michel Justamand (orgs.), 2018
- 15 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 15.
Antônia Marinês Goes Alves, Elenilson Silva de Oliveira e Michel Justamand (orgs.), 2018
- 16 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 16.
José Lino do Nascimento Marinho, Maria Isabel Araújo e Michel Justamand (orgs.), 2018
- 17 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 17.
Walmir de Albuquerque Barbosa, Marilene Corrêa da Silva Freitas, Artemis de Araujo Soares e Michel Justamand (orgs.), 2018
- 18 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 18.
Antônio Carlos Batista de Souza, Michel Justamand e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2018
- 19 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 19.
João Bosco Ladislau de Andrade, Michel Justamand e Tharcísio Santiago Cruz (orgs.), 2019
- 20 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 20 - O pensamento dissidente/divergente e as questões amazônicas
Ildete Freitas Oliveira, Michel Justamand e Nelly Mary Oliveira de Souza, 2019
- 21 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 21
Michel Justamand, Sandra Oliveira de Almeida e Vânia Cristina Cantuário de Andrade, 2019
- 22 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 22
Michel Justamand, Sandra Oliveira de Almeida e Vânia Cristina Cantuário de Andrade, 2019

23 - Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 23
Antônio Carlos Batista de Souza, Michel Justamand e harcísio Santiago Cruz, 2019

24 -Fazendo Antropologia no Alto Solimões, vol. 24
Antônio Carlos Batista de Souza, Michel Justamand e harcísio Santiago Cruz, 2019

Coleção FAAS TESES - Fazendo Antropologia no Alto Solimões - Teses
Dirigida por Adailton da Silva e Michel Justamand

1 - Os Kamaiurá e o Parque Nacional do Xingú.
Carmen Junqueira. 2018

2 - Da cana ao caos - Usos sociais do meio ambiente em perspectiva comparada. *Thereza Menezes, 2018*

3 - Órfãos das letras no contexto amazônico: memórias de uma prática docente na Tríplice Fronteira Brasil-Peru-Colômbia.
Maria de Nazaré Corrêa da Silva, 2019

4 - Os Rikbaktsa: mudança e tradição.
Rinaldo Sergio Vieira Arruda, 2019

5 - Seringueiros do Médio Solimões: fragmentos e memórias de vida e trabalho.
José Lino do Nascimento Marinho. 2019

6 - O parto na fronteira amazônica Brasil e Peru: etnografia sobre a assistência obstétrica no município de Benjamin Constant.
Ana Maria de Mello Campos, 2019

Coleção Carmen Junqueira
Dirigida por Michel Justamand e Renan Albuquerque

1 - Carmen e os Kamaiurá.
Michel Justamand, Renan Albuquerque e Vaneska Taciana Vitti (org.), 2019

2 - Carmen e o indigenismo.
Michel Justamand, Renan Albuquerque e Vaneska Taciana Vitti (org.), 2019

3 - Sexo e Desigualdade: entre os Kamaiurá e os Cinta Larga.
Carmen Junqueira, 2019

4 - Índios do Ipavu
Carmen Junqueira, 2019

5 - O tacape do diabo e outros instrumentos de predação
*Eunice Paiva, Carmen Junqueira, Renan Albuquerque e
Gerson André A. Ferreira, 2019*

Coleção Arqueologia Rupestre

Dirigida por Gabriel Frechiani de Oliveira e Michel Justamand

1 - As pinturas rupestres na cultura: uma integração fundamental
Michel Justamand, 2006

2 - Pinturas rupestres do Brasil: uma pequena contribuição.
Michel Justamand, 2007

3 - As relações sociais nas pinturas rupestres
Michel Justamand, 2007

4 - Comunicar e educar no território brasileiro: uma relação milenar
Michel Justamand, 2012

5 - A mulher rupestre - *Michel Justamand, 2014*

6 - O Brasil desconhecido: as pinturas rupestres de São Raimundo Nonato – PI.
Michel Justamand, 2015

7 - Arqueologia da Sexualidade
Michel Justamand, Andrés Alarcón-Jiménez e Pedro Paulo A. Funari, 2016

8 - Arqueologia do Feminino
Michel Justamand, Gabriel Frechiani de Oliveira, Andrés Alarcón-Jiménez e Pedro Paulo A. Funari, 2017

9 - Arqueologia da Guerra.
Michel Justamand, Gabriel Frechiani de Oliveira, Vanessa da Silva Belarmino e Pedro Paulo A. Funari, 2017

10 - Arqueologia e Turismo.
Michel Justamand, Pedro Paulo A. Funari e Andrés Alarcón-Jiménez, 2018

11- Uma história do povoamento do continente americano pelos seres humanos: a odisseia dos primeiros habitantes do Piauí.
Gabriel Frechiani de Oliveira, Michel Justamand e Pedro Paulo A. Funari, 2019

- 12 - Caçadores da pré-história: recorrências temáticas na pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara - PI
Vanessa da Silva Belarmini, 2019
- 13 - Reflexões espaciais e visibilidade dos grafismos rupestres no sítio arqueológico GO-CP-33 em Palestina de Goiás
Grazieli Pacelli Procópio, 2019
- 14 - Luta corporal na Pré-História: ensaio antropológico e histórico
Leandro Paiva, 2019

Coleção Diálogos Interdisciplinares

Dirigida por Josenildo Santos de Souza e Michel Justamand

- 1 - É possível uma escola democrática?
Michel Justamand (org.), 2006
- 2 - Políticas Educacionais: o projeto neoliberal em debate.
Lilian Grisolio Mendes e Michel Justamand, 2007
- 3 - Diálogos Híbridos.
Camilo Torres Sanchez, Josenildo Santos de Souza e Michel Justamand (orgs.), 2016
- 4 - Neoliberalismo: a máscara atual do capital.
Michel Justamand, 2017
- 5 - Diálogos Interdisciplinares e Indígenas.
Maria Auxiliadora Coelho Pinto, Michel Justamand e Sebastião Rocha de Sousa (orgs.), 2017
- 6 - Diálogos Interdisciplinares I: história, educação, literatura e política.
Êmerson Francisco de Souza (org.), 2017
- 7 - História e representações: cultura, política e gênero.
Lilian Grisolio Mendes e Michel Justamand (orgs.), 2017
- 8 - Diálogos Híbridos II.
Camilo Torres Sanchez, Josenildo Santos de Souza e Michel Justamand (orgs.), 2018
- 9 - A educação ambiental no contexto escolar do município de Benjamin Constant – AM.
Sebastião Melo Campos, 2018

- 10 - Políticas Públicas de Assistência Social: moradores em situação de rua no município de Benjamin Constant – AM.
Sebastião Melo Campos, Lincoln Olimpio Castelo Branco, Walter Carlos Alborado Pinto e Josenildo Santos de Souza, 2018
- 11 - Tabatinga: do Conhecimento à Prática Pedagógica.
Maria Auxiliadora Coelho Pinto (org), 2018
- 12 - Tabatinga e suas Lendas.
Maria Auxiliadora Coelho Pinto e Cleuter Tenazor Tananta, 2018
- 13 - Violência sexual contra crianças, qual é a questão? Aspectos constitutivos
Eliane Aparecida Faria de Paiva, 2018
- 14 - A implantação do curso de antropologia na região do Alto Solimões - AM.
Adolfo Neves de Oliveira Júnior, Heloísa Helena Corrêa da Silva e Paulo Pinto Monte (orgs.), 2018
- 15 - Estudos Clássicos e Humanísticos & Amazonidades - Vo.l. 2.
Renan Albuquerque e Weberson Grizoste (org), 2018
- 16 - Ars moriendi, a morte e a morte em si.
Miguel A. Silva Melo, Antoniel S. Gomes Filho, Emanuel M. S. Torquao e Zuleide F. Queiroz (org), 2018
- 17 - Reflexões epistemológicas: paradigmas para a interpretação da Amazônia.
Salatiel da Rocha Gomes e Joaquina Maria Batista de Oliveira (org), 2018
- 18 - Diálogos Híbridos III - Agroecologia.
Camilo Torres Sanchez (org.), 2018
- 19 - Processos psicossociais na Amazônia.
Marcelo Calegare e Renan Albuquerque (org.), 2018
- 20 - Teoria e prática em administração e ciências contábeis I: intercâmbios nordestinos.
Antoniell dos Santos Gomes Filhos, Antonio Wilson Santos, Marcos Jonaty Rodrigues Belo Landim e Maria Erilúcia Cruz Nacedo, 2018
- 21 - Teoria e prática em administração e ciências contábeis II: intercâmbios nordestinos.
Antoniell dos Santos Gomes Filhos, Antonio Wilson Santos, Marcos Jona-

- ty Rodrigues Belo Landim e Maria Erilúcia Cruz Nacedo (org), 2018*
22 - Reinvenção do rádio: tecnologia, educação e participação.
*Guilherme Gitahi de Figueiredo, Leni Rodrigues Coelho e Núbia Litaiiff
Morix Schwamborn (org), 2018*
- 23 - Afeto & Comum: reflexões sobre a práxis psicossocial.
Bader B. Sawaia, Renan Albuquerque e Flávia R. Busabello (org.), 2018
- 24 - Crimes de ódio e violência contra LGBT no Brasil: um estudo a partir
do Nordeste do Brasil.
Miguel Angelo Silva de Melo, 2018
- 25 - Reflexões sobre violência e justiça.
*Ernandes Herculano Saraiva, Guilherme José Sette Júnior e Neuton
Alves de Lima, 2018*
- 26 - Política de educação do surdo: problematizando a inclusão bilíngue em
escolas da rede municipal de ensino de Benjamin Constant-AM.
Maria Francisca Nunes de Souza e Maria Almerinda de Souza Matos, 2019
- 27 - Tradução cultural e processos socioculturais na Amazônia,
Alexandre de Oliveira (org), 2019
- 28 - Balbina, vidas despedaçadas,
Renan Albuquerque, 2019
- 29 - Olhares comunicacionais
Renan Albuquerque, Noélio Martins Costa e Georgio Ítalo Oliveira, 2019
- 30 - Saberes Amazônicos
*Maria Auxiliadora Coelho Pinto, Júnior Peres de Araújo e Ismael da Silva
Negreiros, 2019*
- 31 - As Primeiras-Damas e a assistência Social: relações de gênero e poder,
Iraildes Caldas Torres, 2019
- 32 - Imagens e imaginários da Amazônia
Alexandre de Oliveira, 2019

Os estudos do imaginário apresentam-se como tema central quando o objetivo é a formulação de uma compreensão da realidade Amazônica, sob um prisma social e culturalmente situados. Apesar das dificuldades no tocante ao reconhecimento das imagens e do imaginário enquanto locus de produção de conhecimento credível sobre o homem, a vida, e a realidade circundante, observa-se a necessidade de um retorno ao imaginário enquanto caminho elucidativo e prospectivo fruto das pulsões e questionamentos sobre os modos de ser, viver, fazer e conviver de homens e mulheres.

Os textos que compõem esta coletânea, fruto do labor e da elaboração de múltiplos sentidos, oferecem ao leitor imagens do real a partir das margens e dos lugares descredibilizados pela organização cultural hegemônica. Por este motivo tomam como pano de fundo imagens e imaginários, produto de elucubrações sinestésicas que, por sua natureza multimodal, ao mesmo tempo em que apresentam-se como estrutura volátil, caótica e escorregadia, guardam em seus nódulos a seiva que alimenta, fortalece e forma a complexa teia cultural em que vivem os atores amazônicos.

ALEXA
CULTURAL



EDUA
EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS

ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

ISBN - 978-85-5467-058-1



9 788554 670580