

JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

**CULTURA AMAZÔNICA**  
Uma Poética do Imaginário

**CIP — Brasil. Catalogação-na-fonte**  
**Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.)**

Loureiro, João de Jesus Paes  
Cultura amazônica : uma poética do imaginário / João de Jesus Paes Loureiro. — Belém : Cejup, 1995

448 p.

Inclui bibliografia

ISBN 85-338-0299-4

1. Cultura — Amazônia. 2. Amazônia — Civilização. I. Título.

CDD 306.09811  
CDU 008(811)

93-1299

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Amazônia : Aspectos culturais 306.09811
2. Civilização amazônica : Aspectos culturais 306.09811

*Arquivo: 39004  
Exemplar 2-4/2-1670.*

editora  cejup

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
BIBLIOTECA DO ILC



Editores: Gengis Freire e Ana Rosa Cal Freire  
Capa: Sérgio Bastos  
Revisão: Ermesindo Costa  
Editoração Eletrônica: Hamilton Silva e Ione Sena  
Direitos Reservados



Composto e impresso na Gráfica CEJUP  
Trav. Rui Barbosa, 726  
Distribuído por Edições CEJUP  
Pedidos pelo reembolso postal para  
EDIÇÕES CEJUP

**Belém**

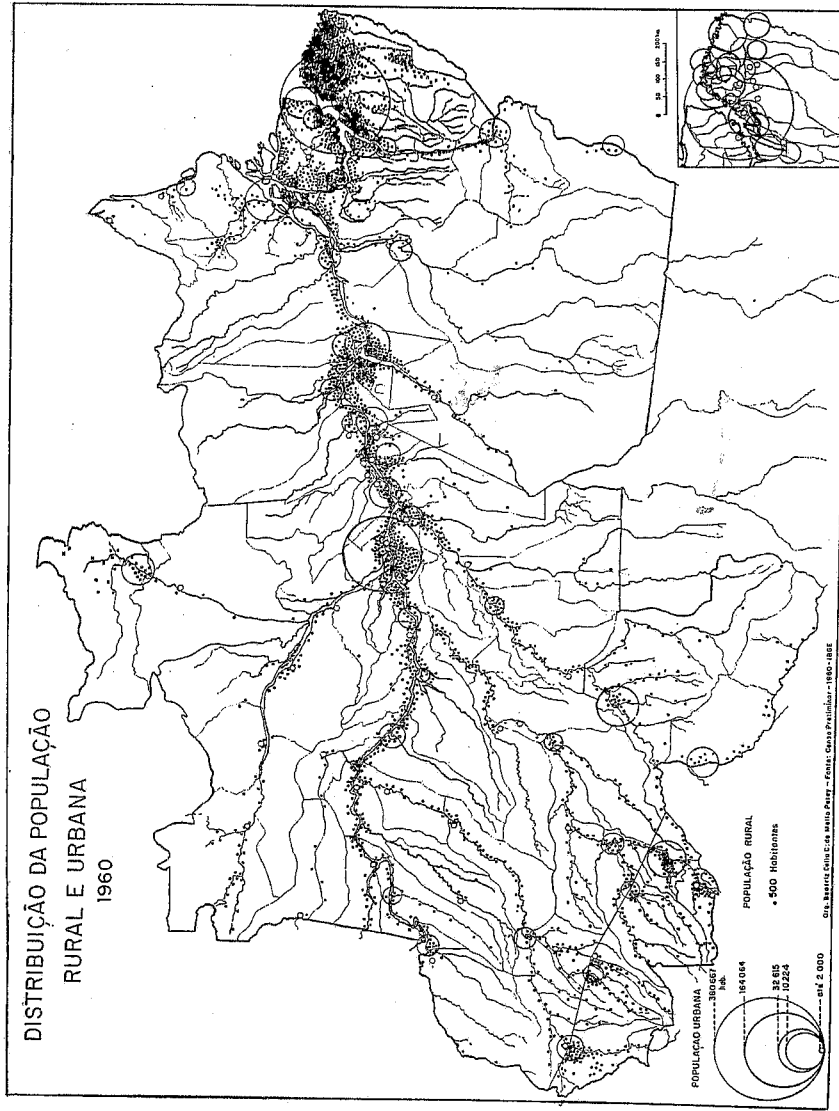
Trav. Rui Barbosa, 726 — Fone: (091) 225-0355 (PABX)  
Caixa Postal 1.804 — Telex: 2852 — Fax: 241-3184  
CEP 66053-260 — Belém — Pará

**São Paulo**

Alameda Campinas, 20  
Fones: (011) 288-2794 • 284-4263  
CEP 01404-000 — São Paulo — SP

CLASS. 306.09811  
CUTTER. L 892c  
TOMBO: 421670

*Para Violeta, Pedro e Walter  
com amor*



# 1 A poética do imaginário

## 1.1. Poesia, poético, cultura

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

Orfeu devaneava em estado poético puro e denso, capaz de transgredir os interditos e contemplar a face invisível e essencial do amor. Seduzira as divindades com o canto da poesia que o divinizava. Por isso o silêncio, que o redu-

zia à frágil condição humana, foi-lhe imposto, temporariamente, como pena e condição do amor triunfante. O amor, "esse fogo que arde sem se ver",<sup>1</sup> no âmago do poético, obrigava Orfeu a circunscrevê-lo no campo do imaginário e do desejo, pois o amor em Orfeu era imanência de poesia.

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

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

Charles Stevenson, ao desenvolver sua reflexão sobre a poética, estudando a constituição do poema,<sup>4</sup> o faz como se percorresse o campo do texto levando nas mãos a lâmpada de uma pergunta: "O que é um poema?". A certa altura, Stevenson recorda o conceito de Charles Sanders Peirce proposto em *Collected papers*: "Expressão 'um poema' denota uma seqüência de palavras que exprimem tal e qual significação".

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

Stevenson reflete também sobre a questão da recriação imaginária pela leitura, o que acrescenta ao problema o rico ângulo da recepção do texto poético. É quando faz referência ao imaginário ativado da recepção poética dos leitores: o que acontece quando um poema é lido por pessoas diferentes? Por certo, a seqüência de palavras será a mesma. As qualidades verbais, a melopéia e a fanopéia, também. No entanto, outras serão as variantes do prazer no imaginário de cada um, ao compreender os diferentes significados do mesmo poema; porque a seqüência das palavras no verso não é um mero ou arbitrário processo. Há um livre jogo que as infinitas possibilidades do devaneio permitem. A linguagem poética torna-se uma "ilusão de intenção", segundo Wimsatt e Beardsley, na sua ampla *Philosophie analytique et esthétique*, (Filosofia Analítica e Estética), citado por Stevenson.<sup>7</sup> Ou uma *pratique signifiante* (prática significante) como define Julia Kristeva em *La révolution du Langage poétique*, (A Revolução da Linguagem Poética), no qual estuda a vanguarda no fim do século XIX, com base na obra poética de Baudelaire e Lautreamont.

Essa “prática significante” que faz do poema poesia é intermediada pelo prazer. Mas uma forma de prazer iniciatório, isto é, que sempre está iniciando ou está sempre se originando e produzindo uma “infinetização do sentido”.<sup>8</sup> É que, no poema, a linguagem está deslocada do senso corrente da comunicação e transfigurada em “instância simbólica”<sup>9</sup> Como tal, “ela resulta mais que em qualquer época um meio de ação no processo de transformação social, ao mesmo tempo em que registra esse processo”.<sup>10</sup> É claro que uma obra poética, nessa linha de raciocínio e como bem o expressaram, semiótica e lingüisticamente, Mukarovsky<sup>11</sup> e Jacobson,<sup>12</sup> não pode ser reduzida à função estética. Há outras funções que a constituem: “a obra poética deve, em realidade, se definir como uma mensagem verbal, na qual a função estética é a dominante”.<sup>13</sup> Ambos os autores reconhecem a existência de outras funções além da, estética na linguagem — a prática, a teórica, a mágico/religiosa. No caso da poesia é à função estética que se conferê o papel de dominante, isto é, o de governo do sistema, ao mesmo tempo em que, ordena a hierarquia das outras funções da linguagem, no corpo constitutivo da obra poética.

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

cesso de seu desenvolvimento histórico ou num período delimitado de sua história.

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

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

Referindo-se à cultura brasileira como um todo, Benedito Nunes formula uma síntese judicativa: “Somos como povo, dotados de uma cultura própria, que tem sua fisionomia distintiva, o seu *ethos* peculiar, onde componentes de

extração portuguesa se fundem àqueles caracteres primitivos, indígenas e negros, que os nossos modernistas foram os primeiros a contrastar com o arcabouço da cultura intelectual, também denominada superior, cultura fatalmente importada, porque de origem européia, e que presidiu, desde os tempos da Colônia, a formação de nossos bacharéis, juristas, letrados e eruditos".<sup>15</sup> Nesse texto o autor, além da reflexão sobre T.S.Elliot, citada anteriormente, repassa algumas de outras importantes conceituações de cultura. Benedito Nunes refere-se aí a alguns traços essenciais da cultura brasileira analisados sob um ponto de vista de sua globalidade. A afirmação não desobriga de levar em conta que o Brasil se apresenta em grandes regiões geográficas e culturais que compreendem áreas de acentuados traços distintivos de cultura, que se formaram ao longo de 5 séculos seja pela extensão do país, seja pelo isolamento a que algumas dessas regiões ficaram condicionadas geograficamente durante longo tempo; seja pelo desigual processo de desenvolvimento ou pelas contribuições étnico-culturais que marcaram bem mais certas regiões do que outras. Por tudo isso é possível falar-se em cultura amazônica e cultura nordestina, por exemplo, que existem e se expressam nas áreas correspondentes, respectivamente, à Amazônia e ao nordeste brasileiros.

## 1.2. Cultura Amazônica

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

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

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

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

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

doxal — por um lado gênese ainda em formação, e por outro, inferno já formado — o que o texto ilustra é a situação desmesurada e alegórica da natureza, ao lado de uma visão da presença do homem como personagem de uma saga pessoal tenaz. E, mais adiante, ainda na mesma obra, Euclides da Cunha acrescenta: “A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante. Desde os primeiros tempos da Colônia, as mais imponentes expedições e solenes visitas pastorais remavam de preferência às suas plagas desconhecidas”.<sup>18</sup>

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



ciam uma experiência perceptiva equivalente a do cinema (e à da televisão), onde graças ao processo de montagem, o tempo e o espaço são recriados sob os parâmetros do tempo diegético cinematográfico. Como se houvesse o permanente renascer de um tempo original sempre acontecendo, um tempo-instante de origem perene, que fosse recolhendo os fragmentos do espaço, como uma rede de pesca acolhe e recolhe os peixes.

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

sal, e exemplo da emergência de uma espécie de sentimento do maravilhoso, no decorrer habitual e prosaico do dia a dia.

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui desses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado pela viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética. “Com efeito, e este é o paradoxo, este esquecer de si, este mergulhar do indivíduo na viscosidade ambiente, eleva-se a uma espécie de universal”.<sup>19</sup>

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

É graças a esta forma peculiar do olhar do homem da região (que a Amazônia, que sempre constituiu-se para os viajantes e estudiosos um espaço delimitado de geografia e cultura), tornou-se também uma extensão ilimitada às instigações do imaginário. Por essa via prazeirosa, o homem da Amazônia percorre pacientemente as inúmeras curvas dos rios, ultrapassando a solidão de suas várzeas pouco povoadas e plenas de incontáveis tonalidades de verdes, da linha do horizonte que parece confinar com o eterno, da grandeza que envolve o espírito numa sensação de estar diante de algo sublime. “Não obstante ser uma das regiões mais definidas e individualizadas dentro dos quadros continentais, a Amazônia não é, contudo, uma região fácil de definir e deli-

mitar, a começar pela plurivalência de sentido do termo que a nomeia, que tanto pode significar uma bacia hidrográfica como uma província botânica, um conjunto político como, espaço econômico”<sup>20</sup>

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepitível, (posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo congelado do que num espaço dos nossos dias. Há um olhar que se dirige para a região, que está impregnado desse próximo-distante que é todo próprio das situações auráticas, como põe em relevo Walter Benjamin ao estudar a multiplicação da obra de arte na época atual. Benjamin caracteriza a aura em seu já clássico texto A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução: “A única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”<sup>21</sup>

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

revelador de um *hic et nunc* que é o resultado de uma acumulação de signos do imaginário universal. Signo de uma natureza tida como única, original e irrepitível, em contraposição com uma época de reprodução multiplicadora da natureza.

Desde as épocas remotas dos grandes exploradores, dos cronistas viajantes, dos naturalistas que a percorreram até os dias de hoje, enfim, para o viajante que vem de fora, contemplar a Amazônia exige deles um verdadeiro ritual: desejo intenso, idéias, planejamento, recursos financeiros, tempo, motivação, ato de presença para contemplá-la e vivê-la. Nada substitui o *estar diante dela* ou o *ter estado nela*. É como participar de numa cerimônia do imaginário. Forma-se uma atmosfera propícia “...à elaboração de uma aura estética naval reencontramos, em proporções diversas, os elementos que reenviam à pulsão comunitária, à propensão mística ou a uma perspectiva ecológica”<sup>22</sup>

Percebe-se nas relações estetizantes com o real da Amazônia, que há um maravilhamento do homem, o que é próprio de quem está diante de algo que é imenso e diante do qual a pequenez do homem se evidencia. Pequenez que é superada pelo homem natural através de um imaginário que a transforma e permite uma articulação com a natureza, dentro de uma relação onde estão presentes as categorias perto-longe, convivência-estranhamento. Penetrar na floresta, navegar nos intermináveis e incontáveis rios (aproximadamente 14 mil cursos d'água) provoca a sensação de estar diante “do mundo” e não a de estar diante de um mundo delimitado; a de estar diante do próprio universo. Um mundo cheio de “por quês”, de questões suspensas no ar, tal como estas aparecem nas lendas, peças de teatro, músicas e outras manifestações da cultura. Esse permanente questionamento do mundo está presente mesmo em ritmos simples e típicos da terra, como os carimbós. Como exemplo, nas palavras de uma composição no ritmo paraense do carimbó, seu autor, Mestre Lucindo, pescador e compositor do município de Marapanim, Microrregião do Salgado Paraense, assim inquire:

“Pescador, pescador, por que é/ que no mar não tem jacaré?/ Pescador, pescador, por que foi/ que no mar não tem peixe-boi?/ Eu quero saber a razão/ de no mar só ter tubarão...” O pescador-sonhador, perdido na solidão das águas, tenta ultrapassar a familiaridade redundante do cotidiano, buscando explicações que ele desentranha da ambigüidade do mundo em torno, no qual o dia-a-dia adquire dimensão cósmica. Conhecer o que há de inexplicado ou descobrir o que de submerso se pode encontrar nas explicações habituais, eis o sentido da navegação desse ser imaginante dentro de si mesmo e em face às coisas.

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

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

As características e os elementos locais são universalizados — o local assume a categoria de universal. “A lua, também, antigamente, era mulher.”(…) “Hoje ela é a lua. Às vezes é Moça-Nova. E, às vezes, também está prenha”.<sup>25</sup> “Antigamente o fogo não existia.”(…) “Nisto, apareceu a Velha Ba-

curau que era dona do fogo e vinha fazer beijos com as raízes da mandioca. Atrás dela vinha um menino nas costas de sua mãe.”(…) “O menino saltou em cima da Velha Bacurau e tirou-lhe o fogo da boca”.<sup>26</sup> Quer dizer, o Mundo nasce naquele ou daquele mundo amazônico; o Mundo é aquele mundo. O próprio universo nasce dele e, ao mesmo tempo, é o mundo amazônico. Quer dizer, um todo único, imenso, próximo-distante, em processo de partejamento, como se fosse um mundo sempre vindo à luz — mundo das origens perenes, sem distinção entre o natural e o sobrenatural, como na antiga Hélade teogônica de Hesíodo e Homero.

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

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

A cultura amazônica talvez represente, neste final de século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação

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

### c. O imaginário regional refletido na Literatura Nacional

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

de um grupo camponês que procura fundar uma vida grupal justa e harmônica no sertão nordestino e que termina esmagado pelas forças militares.

Já a Região Sul do Brasil tem fornecido temas que decorrem fundamentalmente das sagas históricas vividas pelos pioneiros das fronteiras. Na novela histórica *O Tempo e o Vento*, Érico Veríssimo, relata a história de duas famílias inimigas, os Terra Cambará e os Amaral, envolvendo-as no conjunto de situações históricas que estão implicadas na construção do território nacional, nas lutas separatistas e na revolta armada de 1893; os romances *A prole do corvo* e *Um quarto de légua em quadro*, de Luís Antonio de Assis Brasil, tematizam criticamente, o primeiro, a Revolução Farrroupilha e, o segundo, a colonização açoriana no Rio Grande do Sul, questionando a política de povoamento desajustador da época, por inadaptação e desespero do migrante para integrar-se ao meio.

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

que lhe atribuía um teórico do Modernismo, Paulo Prado, em 1925 em *Retratos do Brasil*.<sup>28</sup>

Outro exemplo de contribuição, por via do imaginário amazônico com o prestígio de marco literário, é de autoria do gaúcho Raul Bopp. Trata-se do poema *Cobra Norato*, baseado em lenda amazônica homônima, que valoriza, além de novos motivos poéticos, a camada sonora da linguagem poética, com base na musicalidade do falar do norte brasileiro, decorrente da agregação na linguagem cotidiana de vocábulos indígenas e negros. Considerada uma das criações mais caracteristicamente brasileiras da literatura do Brasil, o *Cobra Norato* narra, no clima do imaginário estético-poetizante do cotidiano cultural amazônico, as aventuras de um moço que, após matar a Cobra Norato, espécie de serpente encantada que vive nos rios da Amazônia, entra na pele do assustador animal mitologizado, e sai em busca da filha da Rainha Luzia, com a qual pretende, obsessivamente, se casar. Para Alfredo Bosi, o longo poema imobiliza em sua estrutura, “o telúrico interiorizado e sentido como libido e instinto de morte”,<sup>29</sup> vinculando esse poema com “a voga africanizante de Paris anterior à 1.ª Guerra (“art nègre”)”. Também foi a exploração da sonoridade rítmica das palavras do vocabulário indígena e negro nos versos que foi destacada por Roger Bastide, citado por Bosi, ao falar da obra de Bopp, considerando-a “incorporação da poesia africana à poesia brasileira”.<sup>30</sup>

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

tiça”,<sup>31</sup> ao estudar a essência da beleza. O poético e o mítico estabelecem uma das bases em que se edifica a cultura.

Um exemplo significativo, com reflexos profundos na história cultural brasileira, é o de Luís Vaz de Camões, lírico português que estabeleceu a mais influente forma de linguagem poética em Portugal, e considerado um dos mais altos poetas épicos de todos os tempos. Camões, através do poético, mitificou a expansão colonialista portuguesa, valendo-se das mitologias pagã e cristã para transfigurar poeticamente o relato histórico da viagem empreendida por Vasco da Gama, aventurando-se a descobrir o caminho marítimo para a Índia. Alfredo Bosi, em sua *Dialética da colonização*, onde estuda a formação da cultura brasileira, referindo-se ao épico d’*Os Lusíadas*, diz que “o poeta vai construindo a epopéia da viagem do Gama com materiais diferenciados: nela entram, com igual direito, o sonho premonitório e o mito exemplar, a memória das rotas e derrotas atlânticas e o drama contemporâneo, encarnados às vezes em figuras hierárquicas que beiram a alegoria”.<sup>32</sup>

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

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

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

d. Outras contribuições ao imaginário — Processos político/sociais

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

A Cabanagem foi o movimento que representou a rebelião do povo da Amazônia contra a dominação portuguesa, que mantinha o controle político e econômico da região, tendo uma duração que vai desde os inícios de 1820, até, aproximadamente, 1840. Ultrapassa, portanto, o momento da Independência, que não rompera concretamente esse tipo de relação. Ela representa a culminância de todo um pro-

cesso de aspiração a uma independência real, visto que a classe dominante, formada de políticos e comerciantes portugueses, criara barreiras à adesão da população à vitoriosa independência do Brasil, com relação a Portugal. A adesão do Pará à Independência só aconteceu um ano após a sua proclamação a nível nacional e mesmo após, os cargos mais importantes da administração pública continuaram sob controle dos portugueses. Esse comportamento de resistência das elites regionais tem raízes históricas também no isolamento da região e em sua ligação direta e mais intensa com a metrópole, na Europa, durante o período colonial, do que com o resto do Brasil. A Cabanagem foi culminância de todo um processo de aspiração nativo de autodeterminação, momento de união de classes subalternas, intelectuais, parte do clero e das elites nacionalistas, na luta por ideais concretos de libertação. Uma revolução de caboclos, índios, negros, através da qual o povo chegou ao poder e nele se manteve durante algum tempo. Uma revolução que envolveu o campo e a cidade, deixando as populações ribeirinhas e urbanas aterrorizadas, semeando epopéias de heroísmo, luta e morte, na realidade e no imaginário da população. História resguardada na memória do povo, basicamente, pela tradição oral.

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

Atualmente, essas mesmas matrizes do imaginário re-  
põem, sem cessar, o fantástico em inúmeros processos so-  
ciais que ocorrem no espaço regional. O exemplo mais  
ilustrativo, ao longo da década de 80, é o de Serra Pelada,  
para onde acorreram, em menos de 6 meses, 50 mil garim-  
peiros procedentes de vários pontos do país. E lá permane-  
ciam mesmo após a extração do ouro ter chegado a níveis  
insignificantes, o número de mortes ter alcançado taxas muito  
elevadas e as condições de vida e trabalho no local se de-  
gradaram em níveis absolutamente insuportáveis para a maior  
parte dos homens. Estes, entretanto, de uma lado, estavam  
pressionados pelas duras condições da vida anterior — o que  
os havia levado à decisão de trabalharem em Serra Pelada.  
De outro, estavam impulsionados pelo mito, sempre reno-  
vado, do Eldorado: a idéia da existência de uma laje de ou-  
ro maciço no fundo da cava da mina, à qual todos teriam  
acesso quanto mais fundo cavassem. Os que se foram antes  
do fim buscavam, noutros lugares, a fortuna individual, num  
bamburro de ouro em alguma das centenas de minas espa-  
lhadas pelo espaço amazônico.

A cultura amazônica é, portanto, uma produção huma-  
na que vem incorporando na sua subjetividade, no incons-  
ciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região,  
motivações simbólicas que resultam em criações que estre-  
itam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens en-  
tre si e com a natureza. Uma natureza plurivalente para o  
homem, da qual ele retira não apenas sua subsistência mate-  
rial, como também espiritual. Mesmo sob imposição exóge-  
na, resultante de miscigenação racial e de integração cultural,  
a experiência de vida dos habitantes foi gerando, por sin-  
cretismo de elementos indígenas e europeus, uma cultura em  
que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial  
importância.

#### e. Os conflitos de signos

A história cultural da Amazônia, região que passou por  
longo período de grande isolamento até o início da década  
de 60, tem sido palco de conflitos de imagens e signos, em

maior ou menor intensidade, no decorrer de sua peculiar his-  
tória. Durante os primeiros séculos após o descobrimento  
do Brasil (em 1500), a catequese e a pedagogia dos padres  
da Igreja encarnaram a doutrina e foram os agentes de uma  
imposição simbólica sobre a cultura indígena. Atuando de  
maneira dispersa no espaço, mas contínua no tempo, foram  
levando símbolos religiosos, morais, culturais estranhos às  
populações indígenas ou ribeirinhas, inserindo no imaginá-  
rio indígena novos elementos, novos conteúdos que passa-  
riam a compor, no processo de assimilação cultural,  
justapostos à base cultural indígena, os fundamentos da cul-  
tura própria da expressão amazônica cabocla. Foi uma es-  
pécie de impacto que no processo aculturador contribuiu  
à reestruturação da expressão nativa, juntamente à forma-  
ção de uma nova etnia resultante da miscigenação do índio  
com branco europeu.

Outro momento de conflito de signos da cultura ama-  
zônica foi o do Ciclo da Borracha, uma das épocas mais des-  
tacadas da história econômica e social da Amazônia. Esse  
ciclo econômico é compreendido por um período de inten-  
sa exploração do látex, a *hevea brasiliensis*, nativa na re-  
gião, cuja fase economicamente mais significativa estendeu-se  
de fins do século passado até por volta de 1920. Durante  
a Segunda Guerra, essa atividade econômica experimenta no-  
vo florescimento, embora de menor importância.

Culturalmente, o Ciclo da Borracha funcionou também  
no sentido de imposição de signos com repercussão forte-  
mente ideologizante, reforçando o sentimento de inferiori-  
dade cultural nativo face à cultura "de fora" e a dependência  
aos modelos e às influências culturais européias. Concentran-  
do suas atividades culturais na cidade, esse fantástico ciclo  
representou a pressão urbana sobre o imaginário social das  
grandes capitais como Belém e Manaus, repercutindo, além  
disso, nas pequenas cidades e nas comunidades ribeirinhas.  
É uma fase onde se deu uma forte subordinação aos padrões  
da cultura européia e que serviu como estimuladora do ima-  
ginário "de fora" sobre a região. Uma obra exemplificativa

desse imaginário europeu sobre a Amazônia é o filme *Fritz-caral*, do cineasta alemão W. Herzog, onde relata a saga fantástica do personagem-título, em busca do látex, na terra das Amazonas, tendo, inclusive, submetido os temíveis índios Jívaros a trabalhos de seu interesse. Ao lado dessa fertilização do imaginário europeu sobre a Amazônia, a construção de teatros de grande beleza arquitetônica como o Teatro da Paz, em Belém e o Teatro Amazonas, em Manaus, onde eram promovidas as apresentações de companhias líricas internacionais; a imitação da moda européia nos trajes e nos costumes; a presença de artistas famosos, como o trágico italiano Giovanni Emmanuel que se exibiram em temporadas artísticas; a divulgação da música erudita pelos padres-músicos; a apresentação de obras cênicas de teatro ou de ópera em língua estrangeira; a notícia de lucros fabulosos do comércio da borracha, que permitia o exibicionismo de empresários que acendiam charutos com papel moeda de alto valor; todos esses elementos concorreram para enriquecer o imaginário relativo a uma época, mas, ao mesmo tempo, serviram de base para um processo comparativo depreciador da cultura local. Nele se originam concepções estigmatizadoras da cultura de origem cabocla, vista como inferior, primitiva e “folclórica”, tendo o folclore, nesse caso, o sentido rebaixado de cultura primária, superficial e puramente lúdica.

Pode-se ainda citar, no campo dos conflitos dos signos na cultura amazônica, o que vem ocorrendo com a crescente abrangência da televisão na região. Tudo começou a partir da implantação da primeira emissora, a TV Marajoara, nos primórdios da década de 60, em Belém do Pará. A TV Marajoara tinha seu alcance operacional praticamente restrito a essa cidade, mas pertencia a uma rede nacional de informação — Emissoras Associadas. Na primeira fase, além dos “enlatados” americanos, a programação era preenchida por atividades artísticas locais e o jornalismo alimentava-se predominantemente das informações da vida no Estado, que concedia tempo para que os fatos considerados mais importantes fossem analisados e tivessem seguimento até a con-

clusão. A instalação de equipamentos de videoteipe nas emissoras da rede provocou a primeira inversão das perspectivas de atividade e influência da televisão. Progressivamente, foram sendo desativados os setores de produção de programas locais e substituídos pela veiculação gravada em “tape” de atividades artísticas de fora da região, produzidas nos dois maiores centros culturais brasileiros: Rio de Janeiro e São Paulo. O processo dá origem a uma inversão ideológica na avaliação do gosto artístico, privilegiando como melhor e superior, a programação veiculada pelo videoteipe. É claro que eram programações de atraente efeito visual, contando com a participação de artistas nacionalmente celebrados e realizadas com vultosos recursos financeiros advindos da força crescente da publicidade.

A fase seguinte na expansão do alcance da televisão na Amazônia foi deflagrada pela transmissão e recepção via satélite. A concentração do mercado do trabalho artístico televisivo no Rio e em São Paulo aumentou. Concentrava-se nas duas metrópoles brasileiras a produção artístico-cultural da televisão, enquanto que se diversificava nacionalmente o consumo de programação veiculada. Isso trouxe como consequência também a concentração de investimentos na produção centralizada de programas, resultando num acentuado aperfeiçoamento da qualidade, reforçando com isso sua repercussão estético-cultural, ao lado da quase supressão das produções regionais.

Paralelamente, na região amazônica, a abrangência de alcance da transmissão de TV foi-se ampliando, seja pela maior potência dos transmissores instalados, seja pelas pequenas estações repetidores de sinais que se espalharam por dezenas de cidades, seja pela multiplicação de antenas parabólicas nas mais distantes localidades e comunidades isoladas. É o caso, por exemplo, da implantação, no período entre 1989-1990, de antenas parabólicas em várias comunidades isoladas, no município de Óbidos. Algumas dessas comunidades, constituídas por negros refugiados desde as antigas fugas da escravidão, mantiveram-se num tradicional e con-



siderável isolamento. O fascínio inerente às imagens do vídeo, a dimensão política do seu alcance social, a intensidade persuasiva de seu poder de comunicação, são novos fatores simbólicos que vêm conflitando com os símbolos da cultura do homem natural da região, que não é legitimada nas programações, das quais é sistematicamente excluída.

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

### 1.3. A dominante cultural

a. Dominante cultural — O imaginário poetizante e estetizador

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

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

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

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

O que estaria, naquele instante, idealizando Orfeu? Pode-se conjecturar que idealizasse uma espécie de poesia imanente, feita de palavras sem o peso da matéria. Uma poética da leveza das palavras, do devaneio. Essa *leveza essencial* da criação, exemplificada com a literatura, e em favor da qual argumenta Ítalo Calvino considerando-a qualidade primordial do estético, na primeira das *Seis propostas para próximo milênio*.<sup>34</sup> Leveza poética que Orfeu transportou entre

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

A cultura de um povo é fonte inesgotável de inspiração, de símbolos, de experiências, de trabalho acumulado, de beleza, de utopias e "a preservação da memória coletiva por um grupo, ainda que seja pequeno é uma verdadeira tábua de salvação para toda a comunidade". São reflexões do poeta e ensaísta Octávio Paz, ao estudar a poesia deste fim de século.<sup>36</sup> E, ainda mais: "Por cima de cada cultura, também por baixo, há idéias, crenças e costumes, que são co-

muns a todos os membros da sociedade. É o fundo — espiritual, mental, afetivo — de cada povo; e dessa maneira, é o fundamento das artes, especialmente da poesia”.<sup>37</sup> Na verdade é o fundamento não só da poesia como da função estética de um modo geral, o fundamento das significações de todos os símbolos. É por essa razão que tendo as artes o caráter de signo e configurando-se a função estética através de símbolos, ambas — estética e arte — têm seus significados compreendidos no âmbito da cultura. Representam uma totalidade constituída por uma forma e um conteúdo e não podem ser reduzidos parcialmente, seja à forma aparente, seja ao seu conteúdo. Forma e conteúdo não podem ser tomados isoladamente como valores-fetiches. São partes fundantes do objeto estético, cuja significação decorre da tensão permanente entre elas e da obra integrada com a cultura na qual ela se insere e sobre a qual repercute. E onde as significações do objeto estético estão potencializadas.

A função estética é um dos componentes da plurivalente relação da coletividade humana com o mundo. De tal sorte que a própria compreensão que o grupo social tem do que seja o estético predetermina a criação objetiva das obras que produz. E, além disso, influencia no processo formal de sua recepção fruidora social ou individual. A consciência coletiva, no ponto de vista de Mukarovsky, aparece como algo integrado à coletividade concreta que é sua portadora.<sup>38</sup>

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

Quando se fala aqui de uma dominante poética e estetizante da cultura amazônica, claro está que não se fala da produção de “poemas”, isto é, de uma estrutura de palavras articuladas em relações de tensão significantes. Nem tampouco de poesia como qualidade inerente ao poema, como produção artística que se manifesta no âmbito da linguagem. Fala-se do poético e, mais precisamente, de uma poética como estado coletivo re-inocentado. Fala-se de um conjunto de relações culturais com o mundo, reguladas pelo poético que emana do devaneio do imaginário em liberdade e cuja mediação é feita através das simbolizações estéticas configuradas na mitologia, na arte, na visualidade amazônicas. Sendo assim, e sob o ângulo que reconhece uma atmosfera estetizante predominando em algumas sociedades cujas relações com a natureza propiciam isso, é possível se conceber uma poética do imaginário amazônico. Uma poética que se revela não somente nas criações dos diversos campos da arte, mas que também estabelece a forma de uma ética das relações dos homens entre si e com a natureza. Uma poética em ação que se instaura no cerne de uma cultura governada pela função estética do imaginário.

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

A função estética é uma função que isola, universalizando. Neste sentido ela se assemelha ao procedimento da linguagem cinematográfica conhecido como detalhe significativo, onde a câmera focaliza uma determinada parte da realidade contida na cena, concentrando a atenção sobre ela. Destaque que acontece ao mesmo tempo em que o detalhe passa a ser o todo da informação, porque, sendo ampliado fotograficamente, passa a ocupar a totalidade da tela. E ocupa a função de primeiro nível na linguagem fílmica. O detalhe, então, converte-se em totalidade, após ter sido isolado, redimensionado e refuncionalizado em relação ao todo. Deixa de ser uma parte da parte (isto é, uma parte da cena) para ser parte estrutural do todo (ou seja, do filme).

Como, dialeticamente, cada fotograma contém o filme em potência; o detalhe torna-se uma forma de totalidade: uma parte que é o todo. Esse redimensionamento resulta da liberdade do pensamento estético, que ocorre nas circunstâncias do livre jogo entre a imaginação e o entendimento, conforme Kant ao analisar o belo, na sua *Crítica da Faculdade de Julgar*.<sup>39</sup> O alargamento do raciocínio kantiano é pertinente, levando-se em conta a abrangência da função estética, e a intensa esteticidade que emana de realidades como a da cultura amazônica. “A função estética é, pois, muito mais do que algo que flutua à superfície das coisas e do mundo — como por vezes se pensa. Ela intervém de modo importante na vida da sociedade e do indivíduo, tomando parte na gestão das relações — não apenas passiva, mas também ativa — entre o indivíduo e a sociedade por um lado, e a realidade em cujo centro se situa, por outro”.<sup>40</sup>

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

O estético, no entanto, aparece em todas as teorias como uma realidade geradora, a seu modo, de uma relação peculiar que se processa nos indivíduos enquanto seres sociais. Dessa maneira, só será possível ao estético adquirir sentido, no âmbito da relação entre os homens, com base na cultura. Porque o valor estético resulta de uma relação do sensi-

vel que impregna a forma de contacto do homem com a realidade, no conjunto de sua existência como ser social. Conseqüentemente, a função estética ocupa espaço privilegiado não apenas na vida individual, como na de toda uma comunidade, e sua abrangência será maior do que a da arte propriamente dita.

Não há fenômeno que possa ser unicamente estético e nem fenômeno que seja permanente ou radicalmente não-estético, embora haja nítida distinção entre arte (objeto estético) e não-arte (simples objeto). A inexistência de limites rígidos entre o estético e o não-estético permite grande mobilidade na imprecisa linha divisória entre os dois campos. Ambos, na verdade, estético e não-estético, compreendem o vasto espaço da experiência humana. Umberto Eco analisa este tema com clareza: “A mensagem pode pôr em jogo vários níveis de realidade: o nível técnico-físico da substância de que são feitos os significantes; o nível da natureza diferencial dos significantes; o nível dos significantes denotados; o nível dos vários significados conotados; o nível dos sistemas de expectativa psicológicos, lógicos e científicos a que os signos me remetem: e a todos esses níveis estabelece-se como que um sistema de relações estruturais homólogas, como se todos os níveis fossem definíveis, e o são, com base num só código geral que a todos estrutura”.<sup>41</sup> Mas todos esses níveis estão condicionados e compreendidos pela cultura que, por sua vez, expressa e estrutura os vários grupos sociais e as sociedades. O grau de esteticidade e estetização da cultura amazônica é muito alto. Nela há um domínio da função estética sobre as outras funções. Para isso o imaginário exerce um papel deflagrador desse processo. Ela atua num ambiente que é propenso ao devaneio propiciado pela realidade que a natureza amazônica oferece ao homem da terra. Para o não-natural da região esse imaginário está eivado de estereótipos, também fundamentados nessa realidade, mas que expressam uma forma diferente de concebê-la. Na literatura legada sobre a Amazônia, eles aparecem nos textos escritos por naturalistas, exploradores em

geral, nos relatórios de viagem ou nos relatórios de fiscalização e administração, através de expressões como: impenetrabilidade da região, temores do desconhecido no mato-adentro, brenhas, terras-do-sem-fim, inferno verde, paraíso em criação, densidade verde da floresta, labiríntica orografia. Sem as conotações que a consideram região inóspita, exótica e fora da civilização, o homem da região se relaciona com essa realidade natural que lhe é aparente de uma forma distinta daqueles. O homem segue governado pelos sentidos, atento a tudo, sensível aos odores, às luzes, aos sons; às estrelas, às margens, às nuvens, aos ventos; às cores, aos brilhos, à epiderme dos rios; ao tempo e ao mistério das coisas. Estabelece com a realidade exterior uma relação guiada pelo sensível, pelo essencial aparente, pela forma exterior como conteúdo expressivo do objeto estetizado, nas circunstâncias em que “uma mensagem, sem pretender ser obra de arte (complexo sistema em que as funções estéticas se realizam em todos os níveis), já aparece orientada para a função estética”<sup>42</sup>.

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

Nas relações dos homens com o mundo a ênfase da função estética é dada segundo peculiaridades culturais e espaço-temporais, que assumem as mais diversas características de uma situação para outra ou de um lugar para outro. Uma cidade como Paris, por exemplo, desperta profunda

sensação estetizante e provoca a prevalência da função estética na coletividade, em muito maior grau do que outras cidades de igual porte ou estrutura. O imaginário social sobre Paris vem sendo cultivado através de aspectos que acentuaram, na convivência pluri-secular com a cidade, os contornos de uma perene esteticidade que está presente na plasticidade dos cenários arquitetônicos, no teatro de seres imaginários ou transfigurados pelo imaginário, sejam históricos ou sejam literários, que percorrem as ruas, as margens do Sena, que habitam palácios, ocultam-se nas casas, ou vagam nas igrejas. Está também presente na atmosfera criada pela cidade como tema do cinema e do teatro; na surrealidade dos museus e dos teatros, mesclando arte, história e cotidiano; nas tematizações poéticas. Maffesoli lembra que há “correspondência baudelaireana, participação mágica porque é está comunhão com a natureza da cidade que vai produzir, pouco a pouco, esta ambiência estética que, *volens nolens*, eu sou levado a partilhar com os outros”<sup>45</sup>.

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

Com a transparência cintilante de todos esses ângulos, lapida-se o imaginário parisiense — poético e poetizante —

e se estabelece uma peculiar relação das pessoas com a cidade, por via privilegiada do sensível, num ambiente em que o imaginário de função estetizante triunfa sobre a celebrada e normativa racionalidade da cultura francesa. Daí por que Paris se torna o paraíso do *flâneur*, dos espaços abertos e dos interiores. Walter Benjamin constata que, através de Baudelaire "Paris, torna-se objeto de poesia lírica".<sup>46</sup> Assim, para cada pessoa que por ela passa, a cidade se torna objeto de consagração estética do imaginário, pura delícia do olhar. Milhares de pessoas já experimentaram essa sensação ao contemplarem a Cidade Luz. No entanto, há um momento específico que pode ser considerado simbólico da interpretação do imaginário parisiense com o imaginário amazônico. Foi naquele longínquo 12 de abril de 1613, quando alguns índios da Amazônia, trazidos pelo padre capuchinho, cantando, dançando, vestidos com suas tangas, adornados de plumagens, agitando na mão seus maracás, para serem recebidos pelo Rei Henri IV, caminharam pelo faubourg Saint-Honoré e entraram no Louvre. O que teria pensado aqueles Tupinambás vindos da floresta, ao contemplar o rei e a sua corte, ao passarem pelos jardins e palácios, tudo tão "irreal" e inimaginável para eles? Ao mesmo tempo, o que teriam imaginado o rei e a corte presente, de tão estranhas criaturas, quase desnudas, vindas de uma região que para muitos poderia ser o próprio território da fantasia?

Na sociedade amazônica, é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o envolve que o homem se afirma no mundo objetivo e é através deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa sua sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística e pela visualidade. Experiência sensorial que é essencial à vida amazônica, pois repre-

senta qualidade complementar à expressão dos sentimentos e idéias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de uma sociedade geograficamente dispersa. Esse comportamento vai satisfazendo as necessidades mais íntimas do espírito e alargando suas potencialidades, num processo em que os homens seguem evoluindo, renovando-se, transformando-se.

### c. A vocação mitológica do imaginário

Verdadeiramente, a experiência estética representa uma forma sui-generis de experiência humana. Uma experiência íntima, ampla e profunda, rica de sensibilidade e emoção, que testemunha uma vivência singular e que revela uma capacidade intensa de criação de formas. Uma experiência por dentro, acima e superadora do cotidiano, que é marcada por vaga e contemplativa atitude de prazer face à realidade. Na Amazônia seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade, sua produção artística, são verdades de crença coletiva, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados. A própria cultura amazônica os legitima e os institui enquanto fantasias aceitas como verdades. Assim, nesse mundo os homens, através da cultura, passam a usufruir da confiança de estarem em seu mundo, expressando uma linguagem poética que vem diretamente da alma, que faz a alma extravasar-se como uma fonte incessante, que permite a essa alma nativa descobrir-se em um mundo que é seu e no qual funda a compreensão da vida e da natureza nas quais ela está inserida.

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

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

É essa faculdade do possível que liga o devaneio ao poema, que liga a cultura à poesia. Na realidade amazônica o mundo físico tem limites sfumatos, fundidos ou confundidos com o supra real, daí por que nela homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam sobre os rios. Situam-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, nesse sfumato poetizante que interpenetra o real e o imaginário. "Em tais concepções, o maravilhoso se define por sua atmosfera abjetiva: podia-se fazer uma mistura entre a Virgem e os Santos, as fadas, *les lutins*, os espíritos, os fantasmas, os encantamentos, os autômatos e as máquinas, mesmo os elementos verdadeiramente reais (geralmente dos autômatos hidráulicos), que confundiam o espírito por seu caráter extraordinário e seu esplendor".<sup>49</sup>

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

tica, que articula o conjunto de funções, organizando-as sob o império da dominante estética.

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

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

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

Ao longo da história social da Amazônia, esses encantados foram-se constituindo numa espécie de vetor mitológico que se destaca esteticamente e que insere no sistema do universo cultural amazônico como elemento que a um só tempo explica e encobre a realidade.

Foram eles compondo, ora em maior, ora em menor intensidade a própria imagem do homem e suas circunstâncias de trocas com a vida. Foram revelando as relações sociais através dessas imagens simbólicas. Foram unificando regionalmente — apesar das distâncias e solidões — uma concepção de mundo e de vida, onde o maravilhoso provoca o *sfumatto*, interligando real e surreal. Foram construindo, por via do imaginário, o império da dominante estética na dinâmica dessa cultura. Uma poética que emana do compartilhamento do mesmo espaço de experiência, numa singular cadeia de subjetividades, que influencia um estilo de vida, onde o sensível e a forma aparente são instâncias privilegiadas e no qual predomina a ambigüidade do sistema de expectativas de recepção que caracteriza o estético. O estético

aparece aí como princípio unificador, pois “é próprio da *aisthesis* repousar sobre uma experiência compartilhada”.<sup>55</sup>

No mundo amazônico, essa experiência oriunda de um imaginário formador veio historicamente sendo impregnado no sentido da magia, da crença, do caráter do belo, da epifania. Todos participam de uma espécie de convivência partilhada: ocupam lugar privilegiado na produção cultural, especialmente artística o evidencia, seja na de caráter dito popular, seja na de caráter considerado erudito, na realidade ribeirinha ou rural, e mesmo na cidade. Uma convivência partilhada, “união orgiástica”, quando ocorre algo semelhante ao que a “mística erótica o evidencia, a fusão com o grande todo ou a comunhão com a natureza é uma constante do orgasmo social”.<sup>56</sup> E, ainda pode ser acrescentado a respeito do universo como totalidade que “...o cosmo não é coerente; o caos e o aleatório também o compõem. A vida social, além das diversas legitimações e racionalizações com que costumamos orná-la, é atravessada de um extremo ao outro por este aleatório, esta causalidade”.<sup>57</sup> São reflexões adequadas aos aspectos da cultura amazônica, na compreensão de seus mitos, orgiasticamente encarnados de alegria, humor, desejo, amor, ódio e paixão. Modalidades de uma fantasia incorporada na produção artística da cultura. A natureza está guardada pelo Curupira, entidade sobrenatural que aparece na forma de um menino de pés voltados para trás; o inhambu, pássaro de longo e penetrante assvio, revoa anunciando a má-sorte para quem anda por perto; o Poromina-Minare, índio que migra para a cidade nas asas de um pássaro grande e que, entre outras peripécias, exhibe seu falus descomunal; as Anhangas — almas de demônios — que habitam as águas e a selva, infernizam a vida das pobres criaturas que caem sob sua maldição; o Jurupari, que é o próprio demônio, assombra os que se atravessam em suas jornadas malignas; a Boiúna ou cobra-grande é um animal mítico que se transforma em navio iluminado, possui poderes sobrenaturais, surpreende e espanta os navegantes em noites escuras ou tormentosas; o Boto, que é na verdade um



belo rapaz, encantado no animal e que representa a sedução, o poder mágico da sexualidade; a Uiara, mulher cuja beleza se revela à flor das águas, atraindo os moços com seu encantamento, fazendo-os mergulharem no rio em sua busca. Assim, a revelação do real ocorre através de uma convergência de sensibilidades, num campo em que o sfumatto interliga o real e o surreal, propiciando a emergência dessa poética do imaginário. Provavelmente, a própria identidade diversa da cultura amazônica, a intersubjetividade que a percorre como a correnteza de um rio, está marcada por situações em que “a realidade cotidiana é experimentada como a de um mundo subjetivo”,<sup>58</sup> nas relações dos homens com a sua realidade. Essa revelação vem garantindo o evidenciamento da função estética no âmbito das várias atitudes do natural da terra diante da vida. Vem sendo a centelha da “intuição”, a “alavanca metodológica”, de que fala Maffesoli,<sup>59</sup> pois é certo que “o conhecimento não se limita à ciência”. Essa alavanca metodológica que é a intuição, torna-se via privilegiada para se compreender realidades como a da cultura, na qual a intuição parece ser a forma de perceber as situações, idealizadas ou não, dessa existência descontinuamente compartilhada, que valoriza a intuição como caminho ontológico para o desvelamento do mundo. O desvelamento de um mundo encantado esteticamente na cultura.

## 1.4. A formação da dominante

### a. Estímulos à consciência imaginante

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

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

Muitas são as formas naturais carregadas de esteticidade, que atraem e retêm a atenção em si mesmas, seja pela configuração estável de formas e cores, presentes nos rios

e matas, seja pelos sons da natureza, seja pela rítmica coreografia de pássaros e peixes.

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

Roger Caillois percebeu na natureza uma ordenação resultante de formas produzidas por “acidente”<sup>61</sup>

Estes acidentes estéticos além de tornarem a natureza um material propício ao devaneio e à criação artística, são também, eles mesmos, portadores de qualidades formais cuja aparência lhes confere esteticidade. São, ao mesmo tempo, meios e materiais da natureza, possibilidades autônomas do estético, uma vez que podem reunir por acidente, em si mesmos, formas que despertam o sentimento estético de fruição. Uma esteticidade que, na Amazônia, acontece também motivada pelo devaneio, no “ritmo de vida fracionada e múltipla, indefinidamente enraizada na possibilidade de uma evasão na imensidão amazônica”<sup>62</sup>

Essa permutação acidental de formas da natureza, que produz incessantemente um *accident* estético, tem hoje, graças ao desenvolvimento científico e tecnológico, seus novos campos de aplicação nessa outra natureza criada pelo homem, onde são produzidos equivalentes acidentes estéticos (vide a computação gráfica, os museus permutacionais, a composição musical computadorizada etc). Para o caboclo o vale amazônico não se apresenta “imperturbavelmente idêntico a si mesmo”, como arrisca-se em caracterizá-lo Viana Moog<sup>63</sup> e nem apresenta a “monotonia do sublime” assinalada por Mário de Andrade, em sua obra de viagens *O Turista Aprendiz*: “O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime”.<sup>64</sup> Mas é o próprio Mário de Andrade que, na mesma obra de viagem apaixonada pela paisagem amazônica, reforça o sentido do desmedido imaginal: “A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem”.<sup>65</sup> No que diz respeito à monotonia, o visitante e o turista, no contacto circunstancial com a terra, podem ter essa impressão. Mas o nativo da região, esse, pelo incessante diálogo com o meio, vai percebendo as sutilezas diferenciadoras, as peculiaridades tipificadoras, o lugar onde se instala a diferença no que pode parecer igual. Ao mesmo tempo, ao processar essa leitura

recriadora da realidade, vai instaurando uma realidade ideal. Uma realidade ideal, nascida no devaneio por onde o imaginário se expande e o qual menos do que ensimesmamento é busca do outro, é silenciosa expressão dialogal, ultrapassamento da solidão. Não é devaneio para si. É devaneio para o outro. Devaneio que precisa ser comunicado, que completa seu mundo através da cultura. Mundo diante do qual ele também passa a sentir-se grande, uma vez que o compreende como um todo, o recria, o torna habitado. "Num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo".<sup>66</sup>

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

homem errante, a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário que planeja submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o".<sup>67</sup>

Nas interpretações da Amazônia onde convivem em harmonia o caráter científico, o tom impressionista e as observações sobre o cotidiano, com muita frequência transparece sob a ótica de quem contempla, uma espécie de maravilhamento face ao que é, ou parece ser, desmedidamente grande, ou belo, ou forte. E a questão aponta para a noção de sublime, apresentada por Kant, na *Crítica do Juízo*: "Denominamos sublime o que é pura e simplesmente grande". "O fato pelo qual alguma coisa seja uma grandeza (*quantum*) pode ser reconhecido a partir da coisa ela-mesma, sem modos de comparação com outras (...)".<sup>68</sup> Segundo Kant, a determinação subjetiva dos objetos da natureza, de sua grandeza, está impregnada de uma atitude segundo a ordem estética, pois "toda avaliação da grandeza dos objetos da natureza é uma definição de ordem estética (isto é, subjetivamente e não objetivamente determinada)".<sup>69</sup>

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

Essa imensidão das terras-do-sem-fim parece dar à imaginação a idéia de incapacidade de representá-la como um todo delimitado, assim como estabelece uma relação de próximo-distante (visualizável e ao mesmo tempo inalcançável plenamente). Essas condições são instauradoras de um resplendor aurático que envolve a idéia de Amazônia. O próprio homem da terra ao penetrar no emaranhado dos rios — que se interligam, se estreitam, se alargam, mudam de cores e profundidades, exibem e escondem perigos — desse mundo que parece não ter fim, se dá conta do real enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal. Apreende a realidade amazônica por meio da aparência formal e sensível, que funciona sob a moldura da dominante poético-estetizante do imaginário que a auratiza. “Eldorado para uns, inferno verde para outros; paraíso para os que a vêem como objeto de estudos, tortura para quantos a tomam como objeto de conquista ou ambição, a Amazônia não tem sido outra coisa, como realidade histórica, social e econômica, senão o agigantado cenário de uma das mais ingentes experiências tropicais do homem”.<sup>70</sup>

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

O anfiteatro, desde os antigos gregos é o espaço onde as pessoas estão reunidas para ver o imaginário objetivado na realidade, através da arte. Um *locus* que une o imaginante e o mundo imaginal. É o lugar onde o imaginário se ex-

pressa por meio de símbolos estéticos concretamente propostos para deflagrarem significações, num livre jogo real e irreal. A associação da Amazônia com anfiteatro provoca uma cadeia de significações que não é casual; que certamente ocorre pelo fato de tratar-se de uma região que é recebida sob constante apelo do estético, palco onde se desenrola o espetáculo de uma espécie de “ficção acontecendo”.

Há, portanto, uma constante fertilização do imaginário aurático, mesmo nos trabalhos científicos mais atuais, brotando nos intervalos da precisão objetiva dos dados. A grandeza, a monumentalidade, o absoluto, a unicidade, são adejetivos — parâmetros que aparecem naturalmente nas reflexões. Como se a Amazônia estimulasse sobre si mesma uma reflexão imaginante. São múltiplas revelações dessa espécie de imanência do sublime, inspiradas pela natureza, que impregnam todos os setores do conhecimento, quando se aplicam ao estudo dessa terra-sem-males ou terra-do-sem-fim.

#### b. Assimilação da idéia de real-irreal

Muitos foram os fatores que enriqueceram a imagem real-imaginária pela qual a Amazônia é recebida. Ao longo dos primeiros séculos do processo de desenvolvimento brasileiro e mesmo neste século até a década de 70, a Amazônia permaneceu na condição difusa de lugar remoto, desconhecido e impenetrável. Por condições geográficas, pela dificuldade de acesso, por ligações com a Europa, ela se foi constituindo numa espécie de segredo que teceu o envólucro de uma postura imaginal diante dela. Pode-se lembrar aproximativamente, o conceito de Simmel a respeito do segredo: “(...) o segredo é um momento de individualização de primeira importância, e com este duplo papel típico — das relações sociais fortemente personalizadas — autorizam e exigem o segredo numa larga medida, e ao contrário, isso engendra e amplia esta diferenciação”.<sup>72</sup> Envolvida numa circunstancial condição equivalente a do segredo, a região foi gerando cogitações em torno dela. “A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante”.<sup>73</sup> Uma

impressão de um modo geral vaga, difusa, propiciadora do devaneio, advinda não apenas das distâncias geográficas indefinidas, como também decorrentes de riquezas, de eldorado supostos ou constatados. No presente, a mina de ouro de Serra Pelada (cuja exploração serviria, segundo os governos militares para saldar a dívida externa brasileira e retirar o país da dependência financeira externa) ou a montanha de minério de Carajás (18 bilhões de toneladas de reserva capazes de abastecer o mercado internacional por 400 anos), servem para confirmar as idealizações e multiplicá-las. Duas expressões largamente difundidas, caracterizam essa perplexidade face ao segredo e ao mistério que envolveram, e num certo sentido ainda envolvem a Amazônia: “paraíso tropical” e “inferno verde”. Nada mais alegórico: inferno e paraíso. Ou tudo, ou nada. Formas de totalidade: paraíso, inferno. Sempre o todo imedível. O todo produzido pelo imaginário ardente ativado e ativador. Uma tendência para o maravilhoso próprio de uma poética do épico, que situa a região dentro da ótica da monumentalidade plástica própria da emoção e do estado imaginal que funde o mito à realidade histórica e constitui caráter estetizador nas epopéias.

É importante ter sempre em vista que na Amazônia, rio e floresta constituem traços individualizadores que abrigam dois tipos antropogenéticos vinculados às atividades provenientes das relações com a floresta e o rio: o trabalho nas águas e o trabalho na terra. Atividades motivadoras do devaneio. Também importa lembrar que uma das marcantes características políticas e geográficas de sua história tem sido a distribuição dispersa do homem, dos grupos e dos núcleos populacionais. Apesar dessa ocupação populacional dispersa, mas abrangente, houve historicamente uma espécie de socialização geográfica, um partilhamento do mesmo chão, um compartilhamento de emoções face à natureza. Como se toda essa grandeza e extensão viesse atravessada por uma função mítica que a unificasse e lhe conferisse identidade, através dessa surpreendente interferência unificadora da função mítica na realidade de que fala Maffesoli.<sup>74</sup> Inter-

ferência unificadora que permite o sentimento profundo de uma vaga participação social de sentimento comum, onde a grandeza próxima-distante dos rios e florestas serve de elemento mediador de uma outra relação mais ampla com o maravilhoso, cuja conexão é dada pelas criações do imaginário. Foi-se formando uma espécie de fraternidade cósmica, no sentido de que homem de qualquer lugar da Amazônia sente-se ligado à região como um todo, à sua sociedade, a um além-de-tudo que está sob meu olhar, por via desse universo imaginal estetizador e povoado de formas estetizadas. Como se esivesse identificado sob a ação dessa função mítica transversal e transsubstanciadora do mundo dado em um outro idealizado, onde a existência se realiza num plano estetizado superior e de remotas e recorrentes origens. Um cosmo significante nascido no deslumbramento devaneante do homem, na convivência com ventos, estrelas, águas, matas, chuvas, tempos concretos, vagas distâncias, encantamentos e desencantamentos do mundo. Desde os tempos harmônicos em que “os naturais da região consideravam a terra como parte indissociável de suas existências (...)”<sup>75</sup>

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

É sob diversas condições propiciadoras que o natural da Amazônia cria um mundo pelo qual se cria como ser ama-

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

As noites escuras dificultam a visibilidade e transformam os rios em perigosos caminhos para quem por eles navega, principalmente durante as tempestades — freqüentes nos grandes rios. Quando alguma embarcação segue viagem levada pelas velas ou pelo vento ou pelos pequenos motores, é comum que os tripulantes emitam, de tempo em tempo, palavras ou curtas frases musicalmente marcadas, fendendo o silêncio, na melopéia de uma saudação no escuro, dando sinais da presença humana nas margens do rio. Ato contínuo, ao longo daquelas margens de rio, brilha na extremidade da ponte em frente às casas, ou mesmo nas janelas, a chama de alguma candeia. Progressivamente vão surgindo outras luzes que vão multiplicando os pontos de luz, como se uma constelação de solidariedade fosse brilhando em ambas as margens dos rios estreitos ou numa só margem, quando são de largos rios. Tudo vai acontecendo no mesmo ritmo em que as palavras ou frases vão brotando como se fossem chamadas invisíveis na escura e silenciosa solidão. Repetidas palavras ou frases curtas vão se desdobrando naquela melopéia que se expande no ar da noite, na mesma progressão

das luzes que se vão acendendo. São os moradores das margens dos rios que, numa corrente de afetividade, procuram ajudar os navegantes a seguirem o rumo certo, dando-lhes maior segurança ou simplesmente querem manifestar estarem vivos, seres pertencentes a um mesmo universo social. Nessas horas, quase não há diferenças entre o céu e as águas, as margens e a floresta. Entre o tempo e a eternidade. Cada chama de luz torna-se palavra ardente, nesse diálogo que acontece na solidão. E tudo fica cheio de imagens, como se a imaginação explodisse como fogos de artifício.

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

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

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

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

## 1.5. Floresta de símbolos

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

Na Amazônia as pessoas ainda vêem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas idéias e as coisas que admiram. A vida social ainda permanece impregnada do espírito da infância, no sentido de encantar-se com a explicação poetizada e alegórica das coisas. Procuram explicar o que não conhecem, descobrindo o mundo pelo estranhamento, alimentando o desejo de conhecer e desvendar o sentido das coisas em seu redor. Explicam os filhos ilegítimos pela paternidade do boto; os meandros que na floresta fazem os homens se perderem pela ação do curupira; as tempestades pela reação enraivecida da mãe-do-vento etc”. “Porque não somente eles imaginavam que as causas de todas as coisas personificavam suas próprias idéias nas coisas que eles admiravam”.<sup>78</sup> A vida social articula-se em torno de uma linguagem poética anterior aos tempos históricos, que flui tão naturalmente como os fluxos que têm as águas

de um regato. Sem rescender à vulgaridade, essa linguagem tem uma sublimidade simples e de fácil compreensão, fazendo lembrar que “a primeira poesia foi uma faculdade natural desses antigos homens que eram conduzidos pelos sentidos, pela imaginação e pela ignorância das causas daquilo que eles não podiam compreender”.<sup>79</sup>

Na vida amazônica a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela descoberta das coisas. Nesse procedimento de uma verdadeira metafísica poética o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Quer dizer, um estado poético que evolui do devaneio de livre expansão do imaginário. Um estado envolvente, espécie de devaneio cósmico segundo expressão de Bachelard para analisar o devaneio propício à poesia.<sup>80</sup> Sob esse estado é que o homem da Amazônia vai criando e habitando seu mundo, construindo uma realidade condizente com seu desejo, como se vivesse no processo de uma poética em ação. Uma poética operada pelo sentido imaginal que confere a cultura uma leveza que se vai tornando cada vez mais insustentável, atingida pelas alterações que vêm mudando a sociedade e a natureza amazônica, principalmente a partir do início da década de 70.

Com a força de ininterrupta correnteza no leito do grande rio das relações sociais, que o homem da Amazônia foi construindo uma profunda forma de compreensão da vida que permitiu (até recentemente) uma peculiar unidade, um equilíbrio da vida e da cultura, ao longo dos 5.000.000km<sup>2</sup> que integram a região. Uma vida que historicamente desdobrou-se em várias épocas: “Assim, há a idade da droga do sertão, do descimento do índio, da borracha, do plantar pra comer, do plantar pra vender, da grilagem, da luta pela terra, da expansão agropecuária, da violência do capital”.<sup>81</sup>

A partir do início da década de 70, no conjunto das crises brasileiras agravadas ou criadas durante o período da ditadura militar iniciado em 1964, que dominou vinte e um

anos da história recente do Brasil, muitas mudanças ocorreram e aceleraram um processo de alterações em curso na Amazônia: os equívocos das políticas públicas para a região, decididas fora do concurso de seu líderes e das populações regionais; o conceito equivocado de “terra vazia”, despoando ideologicamente a região, por ignorar a presença dos habitantes da floresta; o desumanismo de uma atônita política de migração inter-regional e interna, no primeiro caso motivando conflitos no campo e, no segundo, transferindo a crise para a cidade; a problemática vinda de trabalhadores de outras regiões, sem adaptação cultural e sem reais oportunidades e garantias de trabalho; a implantação conflituosa de grandes projetos agropecuários, hidroelétricos e de mineração, visto que suprimem as formas de vida e trabalho anteriores e expulsam os habitantes das terras que secularmente ocuparam; a desintegração ao meio do ensino de Primeiro e Segundo Graus; a informação subordinada a grandes redes nacionais de comunicação, sem praticamente nenhuma geração de programas com base na cultura local; o desequilíbrio provocado pela migração interna do campo para a cidade; a condenação disfarçada das tribos indígenas ao extermínio; a criação de uma Zona Franca em Manaus e a instalação de um pólo de indústrias montadoras de produtos de indústrias estrangeiras, sem qualquer vinculação com as peculiaridades regionais e seus produtos. Ao analisar esse problema do desenvolvimento, do Estado e suas repercussões sociais e econômicas, Violeta Loureiro esclarece que o “primeiro aspecto que se quer acentuar diz respeito à questão do padrão de vida das populações amazônicas que, sob a ação do modelo de desenvolvimento atual, vem decaindo gradativamente; de uma condição original de vida frugal, simples e rústica, o homem amazônico se vê transplantado para uma situação de miséria urbana”.<sup>82</sup>

A desestruturação rápida e quase sempre violenta do mundo rural e ribeirinho em curso na Amazônia, que é o espaço social privilegiado dessa forma de cultura onde se instala o imaginário propiciador do poético e a transformação



da sociedade amazônica em sociedade predominantemente urbana, tenderiam a provocar um reordenamento das funções da cultura, hierarquizando-as também numa ordem diferente daquela que até hoje a constituía? E a poética do imaginário ainda hoje viva na cultura da Amazônia, estará definitivamente afetada por essas questões?

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

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

Desde o fim da década de 60, têm-se assistido na Amazônia a uma progressiva quebra da “bela harmonia” das relações dos homens entre si e com a natureza, para lembrar a marcante expressão de Hegel, em sua *Estética*, identificando a ruptura de passagem do pensamento mítico para a lógica filosófica e racional, na cultura grega. No entanto, apesar da rapidez e da radicalidade dessa mudança, muitas regiões da Amazônia, como, por exemplo, o Marajó, o Médio Amazonas, o Baixo Tocantins, no caso do Pará, a maior parcela do Estado do Amapá, de Roraima e do Acre, vivem ainda no campo cultural representativo da predominância dessa prática do devaneio. O Estado de Rondônia, entretanto, já estaria quase todo comprometido, face à incidência do processo de devastação das matas pelas madeireiras e à intensa migração de pessoas vindas do Sul do Brasil. Os primeiros mantêm-se, ainda, como exemplos de uma cultura marcada pela dominante de um imaginário poético, estetizador.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 CAMÕES, Luiz Vaz de. *Rimas. Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963, p.270
- 2 SHELLEY, Percy Bysshe. *Défense de la poésie*. Paris: La Delirante, 1980 — p.11 (T.A.)
- 3 SHELLEY, Percy Bysshe, *op. cit.*, 1980, p.15
- 4 STEVENSON, Charles. Qu'est-ce qu'un poème? *Esthétique et poétique*. (Org. par Gennete, Gérard). Paris: Editions du Seuil, 1992 — p.157 (T.A.)
- 5 Cité par STEVENSON, Charles, *op. cit.*, 1992, p.159
- 6 STEVENSON, Charles, *op. cit.*, 1992, p.164
- 7 STEVENSON, Charles, *op. cit.*, 1992, p.198
- 8 KRISTEVA, Julia. *La révolution de la langue poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1974 — p.613 (T.A.)
- 9 KRISTEVA, Julia, *op. cit.*, 1974, p.613
- 10 KRISTEVA, Julia, *op. cit.*, 1974, p.613
- 11 MUKAROVSKY, Jan. A obra poética como um conjunto de valores. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981, p.169
- 12 JAKOBSON, Roman. La dominante. *Huit questions de poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1977, p.80 (T.A.)
- 13 JAKOBSON, Roman, *op. cit.*, 1977, p.80
- 14 *Revista da Universidade Federal do Pará*, n.º 1973, p.10
- 15 NUNES, Benedito. *Revista da Universidade Federal do Pará*. 1973, p.9
- 16 DA CUNHA, Euclides, in *Inferno Verde* (Prefácio) de Rangel, Alberto. Tonis, Typografia Arrauettlia, 1927, p.12
- 17 DA CUNHA, Euclides, *op. cit.*, 1927, p.21
- 18 DA CUNHA, Euclides, *op. cit.*, 1927, p.21
- 19 MAFFESOLI, Michel. *La tranfiguration du politique*. Paris: Grasset, 1992, p.23 (T.A.)
- 20 MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia-Conceito e Paisagem*. Rio de Janeiro: Agência da SPVEA, 1960, p.9
- 21 BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991, Os Pensadores. SP, Abril, 1980 (Trad. José Lino Grunnewald, et. alli), p.9
- 22 MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus*. Paris: Biblio, 1991, p.20
- 23 OLIVEIRA, José Coutinho de. *Folclore Amazônico*. Belém: Graf. São José, 1951, p.10
- 24 PEREIRA, Nunes. *Moronguetá-Um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967, p.463
- 25 PEREIRA, Nunes, *op. cit.*, 1967, p.464
- 26 PEREIRA, Nunes, *op. cit.*, 1967, p.481
- 27 BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1991, p.398
- 28 BOSI, Alfredo, *op. cit.*, 1991, p.400
- 29 BOSI, Alfredo, *op. cit.*, 1991, p.418

- 30 BOSI, Alfredo, *op. cit.*, 1991, p. 418
- 31 KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté*. (Tr. Delamarre, A.J.J.) Paris: Gallimard, 1985, p.148
- 32 BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992, p.38
- 33 PEREIRA, Nunes, *op. cit.*, 1967, p.480
- 34 CALVINO, Italo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.15 (T.A.)
- 35 CALVINO, Italo, *op. cit.*, 1991, p.19
- 36 PAZ, Octávio. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990, p.73 (T.A.)
- 37 PAZ, Octávio, *op. cit.*, 1980, p.73
- 38 MUKAROVSKY, Jan, *op. cit.*, 1981, p.36
- 39 *op. cit.*, 1981, p.146
- 40 MUKAROVSKY, Jan, *op. cit.*, 1981, p.38
- 41 ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971, p.35
- 42 ECO, Umberto. *op. cit.*, 1971, p.55
- 43 MUKAROVSKY, Jan, *op. cit.*, 1981, p.24
- 44 MUKAROVSKY, Jan. *op. cit.*, 1981, p.33
- 45 MAFFESOLI, Michel, *op. cit.*, 1992, p.258
- 46 BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXème siècle*, in *op. cit.*, 1991, p.301

- 47 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1994. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Lisboa: Editorial Presença, 1989
- 48 DURAND, Gilbert, *op. cit.*, 1994, p.16
- 49 SAURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Puf, 1990, p.999
- 50 Citation de Hegel par SAURIAU, Etienne, *op. cit.*, 1990, p.677
- 51 DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visage de l'oeuvre*. Paris: Berg International, 1979, p.11 (T.A.)
- 52 DURAND, Gilbert, *op. cit.*, 1979, p.11
53. FIGUEIREDO, Napoleão. *As Plantas e os Encantados da Cidade Grande. Note 2*. Belém do Pará: Biblioteca do Museu Emílio Goeldi (texto mimeografado), 1988
- 54 SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1990, p.24
- 55 MEFFESOLI, Michel. *O Paradigma Estético*, in Revista do SPHAN, Rio de Janeiro: (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Vol. 21, p.115/116
- 56 MAFFESOLI, Michel. *L'ombre de Dionysos*. Paris: Biblio, 1991. *A Sombra de Dionísio*, RJ, Graad, 1985 — (Trad. Aluizio Ramos Trinta), p.63
- 57 MAFFESOLI, Michel, *op. cit.*, 1991, p.65
- 58 JAUSS, H.R.. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978, p.292
- 59 MAFFESOLI, Michel, *O Paradigma Estético*, in *op. cit.*, p.113
- 60 SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris: Folio, 1986, p.21

- 61 CAILLOIS, Roger. *Esthétique généralisée*. Paris: Gallimard, 1976, p.29
- 62 GREINAND, Françoise et Pierre. L'identité insaciabile — Les caboclos amazoniens. *Etudes Rurales*. Paris: Editions de l'École de Hauts Etudes en Sciences Sociales, 1990, p.35 (T.A.)
- 63 MOOG, Viana. *Ciclo do Ouro Negro*. Porto Alegre: Livraria Globo, 1936, p.27
- 64 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.61
- 65 ANDRADE, Mário, *op. cit.*, 1977, p.61.
- 66 Cité sen référence par PUEL, Gaston, et reproduit par Bachelard dans *La poétique de rêverie*, Paris, Quadrige/Puf, 1967, p.9
- 67 DA CUNHA, Euclides. *À Margem da História*. São Paulo: Editora Lello-Brasileira, 1967, p.23
- 68 KANT, Emmanuel, *op. cit.*, 1985, p.186
- 69 KANT, Emmanuel, *op. cit.*, 1985, p.191
- 70 SALLES, Vicente, *op. cit.*, 1990, p.30
- 71 VALVERDE, Orlando. *A Amazônia e o Meio Ambiente. Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém: Seduc/Idesp, 1989, p.58
- 72 SIMMEL, Georges. *Secret et sociétés secrètes*. (Trad. Cornille, Sabine et Ivernel, Philippe). Paris: Circé, 1991, p.123
- 73 DA CUNHA, Euclides, *op. cit.*, 1967, p.20
- 74 MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus*. Paris: Biblio, 1991, p.39

- 75 LOUREIRO, Violeta. *Amazônia-Estado Homem Natureza*. Belém: Cejup, 1992, p.11
- 76 VICO, Giambatista. *La science nouvelle*. (Trad. Trivulzio, Christine). Paris: Gallimard, 1993, p.121 (T.A.)
- 77 VICO, Giambatista, *op. cit.*, 1993, p.136
- 78 VICO, Giambatista, *op. cit.*, 1993, p.131
- 79 VICO, Giambatista, *op. cit.*, 1993, p.131
- 80 BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Quadrige/Puf, 1960, p.152
- 81 IANNI, Octávio. *A Luta Pela Terra*. Petrópolis: Vozes, 1978, p.230
- 82 LOUREIRO, Violeta. *op. cit.*, 1992, p.336
- 83 HARISON, Robert. *Fôrets*. (Trad: Naugrette, Florence) Paris: Flammarion, 1992, p.130 (T.A.)
- 84 HARISON, Robert, *op. cit.*, 1992, p.129