



Volume II, número 2, jul-dez, 2021, pág.211-230.

NAS SENDAS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO ANDARILHO AMAZÔNICO

Yomarley Lopes Holanda

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

(Bachelard, 2009)

RESUMO

O artista-andarilho da Amazônia é um sujeito irrequieto, vivendo numa crise de pertencimento que caracteriza as sociedades contemporâneas, este nômade da floresta, rios e cidades, se lança no mundo em busca de uma vida ainda por ser vivida. A reflexão é um fragmento cintilante de uma pesquisa doutoral defendida recentemente no âmbito do PPGSCA/UFAM, cuja abordagem foi tecida com os fios da interdisciplinaridade, sob a inspiração da dialógica moriniana, em franca conversação com a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia e as Artes, além das vozes de campo, dos documentos literários, das vivências e da observação *in loco*. O epicentro da pesquisa é a cidade de Fonte Boa, localizada no interior do Amazonas, seus barracões e ateliês onde se produz a tradicional festa dos bois-bumbás. São nestes espaços criativos que os artistas-andarilhos, todos autodidatas, se encontram anualmente para tecer uma narrativa visual sobre a Amazônia por intermédio de sua arte, constituindo-se também em sujeitos num processo *autopoiético*. A pesquisa demonstrou que a sensibilidade nômade do artista lhe permite dar vida ao imaginário amazônico, de sua arte abrolham seres fantásticos, animais híbridos, encantarias que só habitavam as narrativas dos povos tradicionais.

Palavras-chave: Artista-andarilho; Criação artística; Amazônia; Imaginário.

ABSTRACT

El artista-caminante de la Amazonía es un sujeto inquieto, que vive en una crisis de pertenencia que caracteriza a las sociedades contemporâneas, este nómada de la selva, los ríos y las ciudades, se lanza al mundo en busca de una vida por vivir. La reflexión es un chispeante fragmento de una investigación doctoral recientemente defendida bajo el PPGSCA / UFAM, cuyo enfoque se tejió con los hilos de la interdisciplinariedad, bajo la inspiración de la dialógica moriniana, en franca conversación con Filosofía, Sociología, Antropología y la Artes, además de busca de campo, documentos literarios, experiencias y observación *in situ*. El epicentro de la investigación es la ciudad de Fonte Boa, ubicada en el interior de la Amazonía, con sus galpones y talleres donde se realiza la tradicional fiesta de bois-bumbás. Es en estos espacios creativos donde los artistas-caminantes, todos autodidactas, se reúnen anualmente para tejer una narrativa visual sobre la Amazonía a través de su arte, constituyéndose también en un proceso *autopoiético*. Las investigaciones han demostrado que la sensibilidad nómada del artista le permite dar vida a la imaginaria amazónica, su arte abarca seres fantásticos, animales híbridos, encantamientos que solo habitaban las narrativas de los pueblos tradicionales.

Palabras Clave: Artista-caminantes; Creación artística; Amazonía; Imaginario.



Introdução. O fazer artístico que excita o imaginário

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

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

Nesta citação o filósofo versa acerca do trabalho que excita a imaginação criadora. O artista ataca não somente a matéria a fim de moldá-la, amassá-la, dando-lhe forma, ele ataca com firmeza a própria dureza do mundo; se esta ação nos parece hostil num primeiro instante, na realidade trata-se de retirar da solidez da matéria a substância do imaginário. Força e *poiesis* se abraçam, nem sempre em harmonia, cada “trabalho possui seu onirismo, cada matéria trabalhada suscita seus devaneios íntimos” (BACHELARD, 2013, p.75). Seguindo a lição de Bachelard, compreende-se que, de muitas maneiras, o artista-andarilho é movido por esses devaneios da vontade, sem os quais a sua atividade não passaria de um contra sonho, ou seja, se seu fazer artístico fosse pensado como mera obrigação, perder-se-ia a vontade de sonhar, aniquilando o próprio sujeito, posto que sua atividade não passaria de uma brutalidade (alienação da existência, estranhamento em relação à obra).

O imaginário viscosamente subjaz o jeito de ser, sentir, pensar e criar dos sujeitos e da cultura. O homem amazônico está inserido neste universo mítico/poético que abarca a ideia de uma intersecção entre natureza e cultura presentes no cotidiano regional, mas não somente, uma vez que o universo de produção das festas amazônicas se estabeleceu como veículo de expressão do imaginário, verdadeiros ateliês da



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

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

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

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



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

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

“Viagem”, “mergulho”, “passeio”, termos muito usados pelos artistas para designar suas incursões no mundo imaginário, nos autoriza a convidar Durand (2002) para dialogar, tendo em vista que, como vimos, o humano constrói os símbolos e imagens na sua vivência sociocultural. Na sua teoria das estruturas antropológicas do imaginário, o autor (2002, p.18), pensa o imaginário como o “conjunto de relações das



imagens que constituem o capital pensado pelo *homo sapiens*". Em sua antropologia do imaginário, este pensador critica o desprezo do pensamento ocidental pelo imaginário, a desvalorização ontológica da imagem como produto de equívocos ou desvio da racionalidade. Sua busca pelas estruturas antropológicas do imaginário culmina com um perceptível afastamento da concepção de imaginário de seu antigo mestre, Bachelard. Para este autor a imagem é a matéria de toda a simbolização, a plêiade de imagens construídas pela mente humana dá sentido à sua existência, grande denominador onde se inter cruzam todas as criações, sob dois regimes: o regime diurno e o regime noturno.

A Amazônia por si só é *locus* que instiga o imaginário que de muitas maneiras fertiliza a ação e a criação do artista-andarilho que trabalha na festa¹ de Fonte Boa. Aliás, percebemos que uma festa boa é aquela que reúne muita gente, brancos, negros, mestiços, índios, caboclos, ricos, pobres, se envolvem ou são envolvidos pela aura festiva e suas motivações, nela as pessoas vão para ver e serem vistas, tecer novos laços de amizade ou reforçar os antigos; outros vão em busca de sexo casual que se permite esquecido logo em seguida, alguns vão ainda para trabalhar sem, no entanto, escapar desse reino dominado por Dionísio, mesmo que seja um reinado passageiro. Evidencia-se a existência de elementos poéticos e orgiásticos no âmago da manifestação fonteboense, eles se misturam no viver e no fazer da festa; fenômeno atravessado por uma tragicidade que habita as profundezas da condição humana do artista-trabalhador; é o retorno desse trágico na sociedade contemporânea que permite florescer novas configurações do trabalho artístico nas manifestações festivas amazônicas.

Um *bricoleur* amazônico

Lévi-Strauss (1989, p. 38-47) situa a criação artística entre o pensamento mágico (selvagem) e o pensamento prático (ciência), "todo mundo sabe que o artista

¹ Manifestação popular amazônica com uma historicidade de mais de 80 anos (HOLANDA, 2010). Herança de migrantes nordestinos, era um folguedo de composição cênica simples que vagueava pelas ruas e terreiros de Fonte Boa, a fim de celebrar os santos católicos e que, ao longo do tempo, foi sendo ressignificado, ganhando novos espaços e adeptos nas escolas da cidade até chegar à arena maximizada, em forma de disputa folclórica organizada entre duas agremiações folclóricas rivais: boi-bumbá Corajoso e boi-bumbá Tira-Prosas. É neste quadro festivo que os artistas-andarilhos passam a atuar como protagonistas culturais.



tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento”. Este jogo, segundo ele, “se define pelo conjunto de suas regras, que tornam possível um número praticamente ilimitado de partidas [...]”. Deter-nos-emos mais densamente sobre as relações entre o imaginário e a criação artística. Recordemos, com Lévi-Strauss (1989, p.33) que:

Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de “primeira” que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolagem*. Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de pela e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental [...] E, em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com o do artista. Ora, as características do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos.

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



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

No primeiro ano nas alegorias sem ao menos ter alguma experiência tive que **esculpir as principais partes das alegorias**, quando vi o isopor enorme da principal alegoria senti medo, pois nunca tinha feito aquilo, mas fui devagar com cuidado e por incrível que pareça ficou bom, e depois a principal, as outras se tornaram fácil entendeu. **Todo pedaço de isopor que eu via no chão já imaginava algo as outras alegorias** se tornaram mais fáceis e parece que eu já estava ali há anos (entrevista, 2018, grifo nosso).

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

Os trajes regionais a gente cria tem as ideias. Eu colhia lá mesmo em Fonte Boa. Dois trajes do açaí, dois do cupuaçu, do guaraná. Cada município que tinha uma festa na época tinha que ter um traje representando. A gente fazia o esboço, mas não tinha como seguir tudo porque o material a gente ia atrás ainda. Ia coletar na mata mesmo, com a ajuda de alguns brincantes a gente entrava na floresta atrás das coisas, pelos quintais do pessoal, lá é rico de material, fruto do açaí, raspa de madeira, tento, flores, cabaça, palhas, né. Ai eu ia colhendo,



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

envernizando. Os dez trajes eu fiz em duas semanas. A Moninha me ajudou, ela trabalhou em quatro trajes, os últimos, quando a tarefa nas alegorias do boi ficou me puxando, aí eu já deixei os trajes com a Moninha pra finalizar (entrevista, 2018).

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

Lembremos que no tocante às formas sociais do trabalho, o pensamento europeu já há muito tempo tinha operado a cisão entre o trabalho e a arte, enquanto no mundo indígena esta separação não existia. No entendimento de Dias e Gambini (1998), na vida indígena nunca houve clara separação entre arte, trabalho e lazer. Nas aldeias indígenas é comum ver as pessoas trabalhando e rindo, dando a entender de que o trabalho não está vinculado à ideia de amargura ou sofrimento.

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

Eis uma herança recebida pelo artista-andarilho da Amazônia, para então habitar em um movimento incessante, no seu sonho, delírio, na exaltação criadora (GUATTARI, 2012), que se integra à ideia de *bricolagem* justamente por se tratar de atividade humana imaginante, como uma ação consciente que transforma o homem que



trabalha em sonhador e que descobre sua responsabilidade de sonhar e imaginar. Ou seja, é a atividade onírica que permite ressignificar as concepções sobre o trabalho humano concreto. Para Bachelard (2013), neste tempo contemporâneo ou nos deixamos levar pela passividade diante da dureza da vida e do mundo, ou tratamo-lo de recriá-lo, reencantá-lo, esta ação só será possível com uma mudança de atitude em relação às coisas sonhadoras.

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

No mundo amazônico essa experiência oriunda de um imaginário formador veio historicamente sendo impregnada no sentido da magia, da crença, do caráter do belo, da epifania. Todos participam de uma espécie de convivência partilhada: ocupam lugar privilegiado na produção cultural, especialmente artística o evidencia, seja de caráter popular, seja na de caráter dito erudito, na realidade ribeirinha ou rural, e mesmo na cidade.

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

O andarilho da Amazônia se alimenta do imaginário em sua complexidade, transfigurado artisticamente pela sua atividade criadora nas celebrações festivas que



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

ensejam um constante jorrar de signos e emoções. E ainda porque está impregnado na manifestação da arte, movida por impulsos apolíneos (o sonho, a beleza, a simetria), mas também dionisiacos (a embriaguez, o caos, o riso, a música, a festa).

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



O poder da criação: do barracão à arena
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

As figuras acima revelam o passeio entre a atividade artística e o imaginário amazônico feito pelo artista-andarilho em seu processo criador. Não é somente criatividade, pois envolve o estabelecimento de pontos simbólicas com as toadas, com as narrativas populares, e ainda o estudo preliminar dos contos indígenas, leituras, pelo menos superficiais, de revistas e livros que versam sobre o temário das lendas e mitos



amazônicos, neste caso da lenda de Coacy beija-flor, sintetizada assim na sinopse de apresentação do boi-bumbá Corajoso (2014, p.22-23):

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

Um dia Coacy, a mãe de Guanambí, que já assumira a forma de uma borboleta voava por uma campina cheia de flores procurando pela alma de seu marido e de sua filha, ouviu de longe um som e reconheceu o choro de sua filha [...]. Ela voou por toda a campina, mas ela era a única borboleta que estava por ali e não conseguia achar sua filha, cansada ela resolve descansar em uma flor e percebe que era aquela flor que estava chorando, era sua filha, que ao invés de borboleta, tinha se tornado uma flor, Coacy queria que os deuses transformassem Guanambí em uma borboleta para que ela pudesse voar junto a ela. Vendo o desespero de Coacy, os deuses resolveram atender o pedido da borboleta, mas ela teria que levar a flor até o céu por que é lá que eles dão formas as almas que depois descem como borboletas. Mas, Coacy não conseguia, ela era tão fraca, suas asas eram frágeis e não tinham forças para levar uma flor tão pesada até o reino celeste. Coacy, desesperada, pediu que os deuses a transformem em um pássaro com asas fortes o suficiente para levar a alma de sua filha até eles. E os deuses vendo o desespero de Coacy, transformaram ela num beija flor que pôde levar Guanambi até o céu. A partir desse dia os deuses resolveram que toda criança que morre torna-se uma flor, e assim permanece esperando alguma alma caridosa disposta a levá-la ao reino dos céus.

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



“metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.337-338).

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

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

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

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



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

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

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

Encontra-se aí o fundamento biológico do fenômeno social, afinal não “há descontinuidade entre o social, o humano e suas raízes biológicas. O fenômeno do conhecer é um todo integrado e está fundamentado da mesma forma em todos os âmbitos” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 223). Vida e realidade se acoplam estruturalmente. Realidade social e realidade biológica assentam-se sobre a contradição e a metamorfose. O artista é um ser *autopoiético*, biológica e culturalmente falando. Sua experiência como parte integrante de um complexo sistema vivo é auto organizativa, cujas referências buscadas no ambiente engendram um processo de individuação marcado pela autonomia/dependência em relação ao meio e aos Outros. Este paradoxo não pode ser apreendido por uma epistemologia linear que se fundamenta numa lógica binária de causa e efeito.



**Alegoria do Curupira-Kaimen do boi Tira-Prosa de Fonte Boa
Fonte: Pesquisa de Campo, 2018.**

Registramos a saída do curupira do galpão central de alegorias do boi Tira-Prosa, assim como a sua chegada à arena para apresentação. Ele havia sido criado por uma equipe de artistas da cidade de Juruti, oeste do Pará. A feição do constructo alegórico se baseou na tradicional narrativa do curupira, ente encantado que protege a floresta e os animais, punindo os caçadores e madeireiros que insistem em desrespeitar a vida na Amazônia. O curupira foi a lenda amazônica apresentada pelo boi Tira-Prosa na primeira noite do festival de 2014, sua função cênica de existir. Vejamos:

Curupira-Kaimen

Raimon Prestes/Rainei Prestes

*Curupira faz girar, girar,
Curupira faz girar, girar,
Curupira.*

*No coração da floresta ecoaram os gritos,
Alaridos de horror,
Terríveis caçadores cheio de cobiça,
Por um punhado de penas, perseguem o nosso tesouro.
Desespero na mata se ouviu
Os bichos correm, deixando seus rastros nas folhas,
Ao sentir o cheiro da pólvora assoladora,
Chamam por preservação.*



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

*Naykin cuati caona iry Curupira-Kaimen
De onde você vem?
Ele já chegou.
Curupira acordou.
Onde estão, o que está acontecendo?
O que é isso que estou vendo, de pés invertidos, curupira.
Andando em círculos,
Em plena selva, curupira vem desorientar,
O branco caríua na sua cobiça na mata ficou.
Curupira da Amazônia, enigmático,
Mitológico ser, mestre de uma ilusão sem fim,
É lendário guardião vermelho da Amazônia.*

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

A mensagem contida na canção e na alegoria e ação virtualiza a relação desarmônica entre parte da humanidade que, cega pela cobiça, vem rompendo com os ciclos vitais da natureza, subordinando-a por meio de uma tecnociência, como diria Morin (s/d), “uma ciência sem consciência”. A tradicional narrativa amazônica alerta poeticamente contra a postura humana em busca do lucro e da exploração dos recursos ambientais, um tipo de teatro da crueldade que, no entendimento de Carvalho (2009), ocasiona o desequilíbrio de Gaia. Os poetas da toada são do estado de Roraima e compõem para o festival fonteboense há mais de uma década; amazônidas atentos para a real situação dos garimpos clandestinos e os conflitos territoriais entre indígenas e posseiros que assolam aquela região do extremo norte brasileiro. Seu brado de resistência se dá por meio do curupira, espírito lendário que resguarda a floresta e os seres que nela vivem. Neste contexto, o espírito da mata é, primordialmente, uma



metáfora que faz ecoar um tema hodierno bastante sensível, demonstrando assim, no âmbito da cultura popular, que esses grupos de criadores e produtores culturais estão atentos para as discussões do tempo presente, fazendo um contraponto ao modelo predominante representado por um progresso que se arvora em subjugar a natureza.

Considerações transitórias. Palmilhando novas bifurcações artísticas

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

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



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

As encantarias são ressignificadas plasticamente, tornando-se fato folclórico, fundamentado pela artesanaria do andarilho que mitifica o contexto festivo. Morin (2011, p.175) já assinalava esta ressurreição do mito nas sociedades contemporâneas, agora ressignificados pelo campo estético/poético, e é justamente disto que estamos falando. Eclodem novos mitos ou mesmo os antigos são revisitados pela arte num processo inebriante de remagificação do mundo. Subjetivação, estetização, são alguns dos componentes desse processo, em que “as antigas estruturas arcaicas do mito apropriam-se das estruturas evoluídas da ideia”.

Ademais, os artistas-andarilhos buscam acessar o imaginário por meio das narrativas populares que habitam a memória dos mais velhos: antigas histórias que narram batalhas místicas, a aparição de seres encantados e criaturas terrificantes, o cotidiano ribeirinho. Este tipo de pesquisa é imprescindível para enriquecer suas criações, eis porque as viagens pelas cidades e festas são tão preciosas, são como cofres mágicos onde o andarilho guarda os detalhes, as artimanhas, os sons e o contexto de cada narrativa ouvida; ele anota ou mesmo grava na memória, para posteriormente, remodelar, adaptar ou (re) inventar em sua atividade criativa. Em Loureiro (2007, p.25), percebemos que a “arte, antes de ser um modo de conhecer, é um fazer. Para o artista é um fazer que compreende”. Isto porque é pela compreensão sensível que o espectador transforma o objeto contemplado em objeto estético, a partir dos estímulos objetivos da cultura.

À semelhança das *Cidades invisíveis*, de Calvino (1999), cada jornada traz uma carga mítica importante para o artista. Em cada porto em que o andarilho chega o que lhe interessa são as possibilidades, as bagagens simbólicas adquiridas, a obra de arte realizada que faz aflorar a imaginação amazônica. Isto nos faz entender que talvez a verdadeira viagem pelas cidades visíveis e invisíveis são aquelas feitas no âmbito do imaginário, afinal a vida é ela mesma uma viagem fantástica com miríades de significados que nos movem.



Referências

AGAMBEM, Giórgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **O direito de sonhar**. Tradução José Américo Costa Pessanha. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, Edgar de Assis. **Diálogos de corpo**. In: ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis. **Cultura e pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. **Mal-estar civilizatório e ética da compreensão**. In: São Paulo em perspectiva, 13 (3), 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1**. 2. ed. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIAS, L; GAMBINI, R. **Outros 500: uma conversa sobre alma brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 1998.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Tradução Helder Godinho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. **A hermenêutica da obra de arte**. Tradução Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa: Por Uma Teoria Interpretativa da cultura**. In: **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.



GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. 2. ed. Manaus: Valer, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOLANDA, Yomarley Lopes. **A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)**. 2010. 245 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Faculdade de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2010.

HUIZINGA, Johann. **Homo Ludens**. Perspectiva: São Paulo, 1999.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 12. ed. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

_____. **Tristes trópicos**. Tradução Rosa Freire Dáguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário – obras escolhidas**. São Paulo: Escrituras, 2001.

_____. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 2. ed. Trad. Albert Christophe. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Tradução Aloísio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Sobre Nomadismo, vagabundagem pós-moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MATURANA, H R. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**. Campinas: Editora Psy, 1995.

MORIN, Edgar. **O método 5: A humanidade da humanidade: a identidade humana**. Tradução Jeremir Machado da Silva. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MORIN, Edgar. **O método 2: A vida da vida**. Tradução Jeremir Machado da Silva. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

_____. **O método 6 – Ética**. Trad. Juremir Machado da Silva. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **A Cabeça Bem Feita: repensar a reforma reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **O Método 1, 3, 4** (Coleção). Editora Sulina, 2005.



REH- REVISTA EDUCAÇÃO E HUMANIDADES e-ISSN 2675-410X

- _____. **Introdução ao pensamento complexo**. 5. ed. Tradução Dulce Matos. Instituto Piaget, 2008.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Grécia e o pessimismo**. Tradução Antônio Carlos Braga. 2 ed. São Paulo: Editora Escala, 2011.
- NOGUEIRA, Wilson. **Imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: valer, 2014.
- _____. **Festas amazônicas: Boi-bumbá, Ciranda e Sairé**. Manaus: Valer, 2008.
- TELLES, Ruy. **O andarilho**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna LTDA, 2004.
- TORRES, Iraíldes Caldas. **As Novas Amazônidas**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.
- _____. **Noção de trabalho e trabalhadores na Amazônia**. Revista de Estudos Amazônicos - Somanlu do Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, ano 1, n.1. Manaus: Edua/Capes, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Edu Editora, 2017.

Recebido: 30/9/2020. Aceito: 11/12/2020.

Autor

Yomarley Lopes Holanda - Professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (CEST/UEA). Graduado em História, Mestre e Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA/UFAM). Atualmente exerce a função de Coordenador Pedagógico do Curso de História da UEA/CEST, atuando na pesquisa, ensino e extensão nas seguintes áreas: História da Amazônia, imaginário e criação artística e cultura amazônica. Possui diversos livros publicados, dentre os quais “A festa na cidade que o barranco levou” (2016) e “O artista-andarilho da Amazônia” (2020), além de capítulos de livros e artigos em revistas especializadas. Na área cultural atua como compositor numa constelação de manifestações, com destaque para o Festival Folclórico de Parintins e o Festival Folclórico do Amazonas.

E-mail: yomarleylopes@hotmail.com