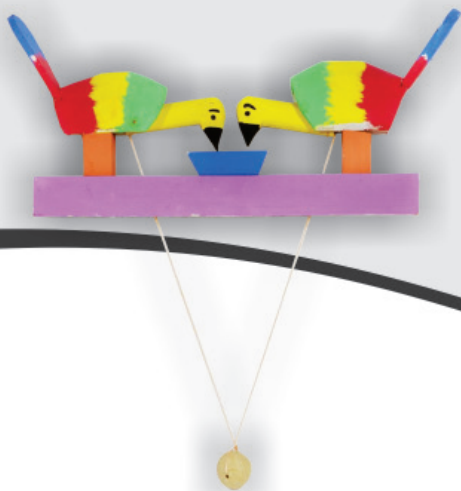




MUNDAMAZÔNICO: DO LOCAL AO GLOBAL

“AMAZONIAN WOLD”: FROM LOCAL TO GLOBAL

João de Jesus Paes Loureiro*

RESUMO

O mundamazônico é um mundo dentro do mundo. Nada que se passe dentro dele poderá fugir ao vasto mundo amazônico atual. Vasto mundo que, na medida em que se torna maior pela abertura e ampliação de fronteiras fruto da informação, por esta mesma medida se torna menor. Não pode fugir aos conflitos daí decorrentes entre diversidade cultural, globalização, transculturalidade, pluriculturalismo. São conceitos que revelam o reconhecimento das diferenças culturais e, ao mesmo tempo, a possibilidade de sua diluição globalizada. Nesta conferência, sem as amarras de um texto previamente escrito, desejo convidá-los a uma pequena reflexão labiríntica e sem um porto obrigatório, a não ser o compromisso de amor que temos para com a Amazônia e sua gente.

Palavras-chave: Amazônia; cultura; estética .

ABSTRACT

The “Amazonian world” (mundamazônico) is a world within the world. All things that occur inside it affect the vast Amazonian world. This vast world has enlarged as a result of the opening and broadening of frontiers due to the increase of information, but has also paradoxically become smaller. It must face the conflicts that emerge from this new status, such as the cultural diversity, globalization, transculturalism and pluriculturalism. These are concepts that reveal the recognition of cultural differences, as well as the possibility of their globalized dilution. In this conference, without the restraints of a previously written text, I look forward to inviting you to join me in a short labyrinthine reflection without an obligatory port; just the loving commitment we have towards the Amazon and its people.

Key-words: Amazonian; cultural; aesthetics

* Poeta, professor, doutor em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne), mestre em Teoria da Literatura (PUCSP), licenciado pleno em Letras (UFPA). Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Pará e participa de diferentes programas de pós-graduação nas áreas de arte, cultura e comunicação. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Administração e Produção de Filmes, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, poesia, encantaria, cultura e mito. Como poeta, tem uma extensa obra, traduzida em vários idiomas. <http://blogblogs.com.br/blog/www-paesloureiro-com>

Na Amazônia colonial, os Jesuítas buscaram unificar as línguas indígenas em um tronco constituidor e englobante denominado de “língua geral”, fruto da absorção da língua de cada etnia. Buscavam o ultrapassamento estratégico da diversidade linguística das nações indígenas. Garantir, pela anulação dessa diversidade o controle da comunicação em benefício da catequese subordinadora. Substituir as línguas por uma língua única e comum.

Nesse exemplo, a unidade “globalizadora” traz o sentido ideológico de dominação e de controle. O geral anulando o particular. Castigo ou apropriação. O triunfo do único sobre o diverso.

É claro que esse jogo entre uniformidade e diversidade (globalização de um lado e localismo de outro) que antes era “episódico”, tendo-se tornado evolutivamente um corolário do enfraquecimento do Estado-nação, do caráter transnacional da economia e da comunicação. É, talvez, pelo mercado de consumo constituidor dessa mercantilização do mundo, que a globalização tem necessidade de se impor aos localismos. E, também, como sustentar sua produção cada vez mais centralizada. Não creio que tencione eliminar esses localismos, mas termina por isolá-los cada vez mais ou confinando-os em sacrários folclóricos para usufruto de pesquisa e turismo. A cultura local vai perdendo a condição fecunda de manguezal simbólico para se tornar uma espécie de herbário ou laboratório.

Cada vez mais o consumo se impõe e determina, por estratégias de estímulos, a concentração da produção no campo da cultura, especialmente em sua expressão simbólica que é a arte. Ao lado disso, beneficia-se do consumo que se amplia nessa diversidade. É por aí que o vírus de globalização, como estratégia política e de mercado, prolifera e contamina. Todavia, o processo de consumo que, nesse caso, busca a uniformização fidelizadora de um padrão único, dialeticamente incrementará a necessidade da diferença, do típico, do diverso, que se poderá manter até como necessidade compensatória criativa, no processo globalizador de uniformização.

Quanto mais as artes dependerem, por exemplo, de imenso mercado, produção com alta tecnologia, empresarialmente e lucro, mais estarão tentadas a seguir

a lógica eficaz do sedutor canto de sereia da globalização. O cinema é um exemplo. A música, outro. Trata-se de um ajustamento a uma linguagem que passou no teste, na experiência da aceitação pelo mercado. É uma adequação a um estilo desterritorializado e que tem na retórica do marketing o seu parâmetro. As matrizes criativas reforçadas na e pela diversidade passam a ser condicionadas à desterritorialização cultural decorrente do universalismo virtualmente globalizado.

À semelhança do tradicional, que é tolerado e incorporado pelo moderno, porque lhe é contradição necessária e fonte gratuita ou barata de criatividade, assim o regional ou local deverá talvez relacionar-se com a cultura globalizada: tornar-se fonte barata ou gratuita de experiências, renovação, matrizes novas que serão necessárias à própria realimentação das globalizações.

Como nada nasce do universal, o local talvez se torne um campo confinado, mas necessário à própria continuidade histórica da globalização. A técnica, que é instrumento, pode ser universal ou universalizada. Os materiais, também. E, até, o imaginário, o gosto e a moda. Mas a cultura, a originalidade, essas decorrem de uma relação cultural territorializada, espaço desse “trajeto antropológico” (DURAND, 1997)³ do indivíduo, fecundando o grupo social em sua existência concreta. Paradoxalmente, portanto, o global poderá até vir a ser também devedor do regional, na medida em que se faz dele credor!

Alguns consideram que o esfacelamento cultural e étnico, visto por um lado, e a paralela homogeneização da vida moderna, por outro, não se opõem como perspectivas no campo desses acontecimentos, mas, ao contrário, são duas tendências constitutivas da realidade global. Nesse sentido, há também aqueles que entendem que, no eixo dessas contradições da cultura, hoje no mundo há uma luta entre o local e global para se canibalizarem um ao outro. Sendo assim, teremos então, segundo uma visão social crítica, a dialética do universal triunfante e o particular resistente. Penso que se trata de uma dialética reversiva que vai do particular ao global e retorna do global ao particular.

³ DURAND, G. As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Quiçá seja essa conjunção uma relação transacional, de trocas não hierarquizadas. E não uma relação transnacional provocadora de dependência às culturas dominantes, resultando na superposição do global sobre o local. Enfim, atualizando a velha história de Davi e Golias, essa escolha para evitar que o global, ao invés de fecundamente transar com a diversidade, estupe a cultura local depende muito mais do local resistente diante do crescente triunfo da globalização.

É nesse campo minado e complexo da atualidade pluriculturalizada que a estética na Amazônia deverá caminhar tanto na sua especificidade como na não especificidade, na construção dialética de um destino que, mesmo sem isolacionismos, acentue seu caráter diferente, diverso, original.

O tema “Estética Amazônica: do local ao global” é muito incisivo, seria uma derivação de algo já existente, ora se a estética amazônica aqui apresentada como fato que está nessa oscilação entre o local e o universal. Então, eu resolvi refletir um pouco sobre essa questão da estética amazônica, de que forma a gente pode percebê-la, de que forma ela pode ter alguma significação, até porque há um ótimo movimento no sentido das pessoas, dos cursos, artistas, dos encontros, essa busca de autoconhecimento, essa busca de conhecer uma Amazônia que ficou, às vezes, um pouco rejeitada a um plano muito marginal, seja nos encontros, seja na universidade, seja no sistema de ensino. O imaginário é um dado fundamental na cultura amazônica, mas nós não temos nas universidades da Amazônia nem um curso regular sobre o imaginário. A oralidade é tão proclamada como um traço forte da nossa cultura, mas nós não temos cursos regulares sobre história oral, sobre oralidade nas universidades da Amazônia. Desse modo, nós acabamos ficando sem o instrumental necessário pra que nós pudéssemos também nos conhecer, pra que nós pudéssemos encontrar aquele sentido de valor que nós queremos sentir o estético.

Assim, não é apenas um modo de recepção da obra de arte, mas é também um modo de produção, de forma que a compreensão de uma situação estética seja de um movimento, ou seja, de uma época. Ela é importantíssima, porque ela intermedeia o diálogo entre o produzir e o receber e a necessidade de você ter

certa relação dialogal entre isso. Quando Aristóteles coloca nessa questão de que dentro da mimese, dentro da educação própria ainda cultura grega, quando ele coloca que o homem gosta de imitar, mas também gosta de ver imitações bem feitas da realidade, ele coloca o processo completo da arte como comunicação e do caráter imprescindível de que o produzido seja recebido, para que você tenha um circuito de concretização do processo artístico. Essa qualidade que faz a relação é a qualidade estética, que é uma função que não é inerente aos objetos nem às obras, ela é atribuída ou adquirida dentro do âmbito de uma cultura.

Então, fico pensando, como entender essa estética amazônica, uma vez que, quando a gente vê obras da Amazônia, do ponto de vista estético, elas poderiam ter sido feitas em qualquer outro lugar, elas poderiam estar criadas fora da Amazônia? Como entender essa questão de uma estética amazônica? Importante a gente poder compreender isso - nós artistas, nós espectadores - e a primeira ideia que me veio, de que essa nossa estética amazônica não difere tanto de uma concepção estética de outras culturas, mas a gente pode entendê-la talvez como a estética do vitral. Por quê? Porque o vitral é uma alegoria que me parece interessante para poder explicar um pouco essa estética amazônica; porque o vitral, ele retém o olhar na sua forma de transparência ao mesmo tempo em que ele abre o olhar para além dele; e, pelo vitral, você tem a presença de uma luz que está além dele, que o ilumina, e é essa luz que ilumina o vitral que dá a tonalidade desse vitral. Daí entendermos a estética amazônica de acordo com a alegoria do vitral. O amazônico da estética amazônica não é propriamente a forma: o amazônico da estética amazônica é aquilo que emerge dessa forma, é aquilo que emerge do vitral, é o ethos amazônico, é uma forma de “amazonicidade” que emerge da obra e que você percebe mais como modo de sentir do que propriamente como modo de uma demonstração racional.

Eu me lembro um pouco de uma questão relativa a essa forma de conhecer pelo sentimento que está em Santo Agostinho quando ele fala do amor. E ele diz: “quando eu amo, eu sei tudo sobre o amor, mas quando eu quero falar dele eu já não sei mais nada”. Quando a gente sente, quando a gente percebe numa obra amazônica o amazônico, a gente percebe tudo ali, pela emo-

ção dessa recepção, pelo que emerge da forma dessa obra. Mas, às vezes, quando a gente quer explicar o que é o amazônico e a amazonicidade daquela forma, a gente não consegue muito, porque é mais algo para ser percebido e sentido do que propriamente para ser racionalizado e explicado. Uma vez que menos do que uma técnica, menos do que uma receita, menos do que uma transferência de modelo, nós temos na verdade uma vivência que se revela e se reflete através daquela forma e que eu chamaria de uma “amazonicidade” que emerge e dá aquele tom. O que nós podemos perceber na obra é um ethos da cultura amazônica que emerge e, pra isso, é preciso que haja certo curto-circuito entre o produzir e o receber no âmbito de uma cultura que dialogue.

Grande parte da recepção tardia da obra do Dalcídio Jurandir se deve a isto: é que a falta de diálogo com a cultura amazônica e o desconhecimento dela impediu que ao longo de décadas se percebesse a simbologia, as coisas imanentes, aquilo que emerge da obra e que na verdade acabou não sendo percebido por décadas. Agora se começa a ampliar um pouco mais a recepção. E é curioso, porque é uma obra que tem, de certa maneira, o hermetismo maior do que a dele, que é do Guimarães Rosa, tenha sido percebido com maior rapidez, com maior amplitude e com maior penetração. Então, esses circuitos culturais entre o produzir e o receber, na decodificação desses signos e - é muito importante - na medida em que essa região for mais conhecida, for mais revelada, você tem uma possível ampliação da compreensão daquilo que nela se realiza. Até porque as culturas dominantes, elas são expandidas e elas vêm na frente ou acompanhando os produtos artísticos que advêm delas, seja pela academia, seja pela experiência, seja pelo jornalismo, seja pelos livros e a gente às vezes acaba dialogando mais com obras de outras culturas do que as da nossa porque há também uma necessidade de um conhecimento dela, de uma percepção da cultura de onde ela emergiu.

Você vê aqui, o Márcio [Sousa] falava da questão do Modernismo, se os autores da Amazônia não foram tão celebrados no Modernismo, os temas capitais do Modernismo saíram da Amazônia. Começa a história do extrativismo cultural e o extrativismo simbólico da Amazônia, o Macunaíma (1928), que eu me acostumei

assim, mas, também lá em Roraima, eles gostam de puxar para o Macunaíma. Então o Macunaíma, o Mário de Andrade pega e um dos condões da coisa, uma das seduções é a compreensão de oralidade que ele teve ao trabalhar com a sua obra. Raul Bopp, ele veio muitas vezes e dizia que vinha dar a volta ao mundo na Amazônia, e ele vai à mitologia e faz o Cobra Norato (1931) que, no fundo, é um etnopoema. Rigorosamente, o Cobra Norato é um exemplo de etnopoesia, porque há quase uma transcrição de oralidade de narrativa dos nossos mitos dramatizada, etnopoetizada ali na obra do Raul Bopp, mas você sente nas duas emergir essa amazonicidade interessante.

Já o Mário Palmério, anos depois e aqui em Belém, ele me procurou porque havia um amigo em comum, eu estava recém-saído da universidade, ele me procurou e ficamos bastante conhecidos. Ele veio aqui na Amazônia depois de ter se celebrado com o “Chapadão do Bugre” e se colocado como a espécie do possível sucessor ou continuador do Guimarães Rosa. Ele veio aqui porque queria fazer um romance amazônico, foi assim que ele me falou e, como ele tinha dinheiro, aqui comprou um barco, equipou e andava pelas beiras de rio gravando diálogos, gravando a oralidade das pessoas, como um escritor mesmo, uma condição privilegiada de escrever, de ele construir um romance amazônico.

Nessa época, coincidiu com o passamento para outro plano do Guimarães Rosa. Ele disputava a cadeira na academia, então ele me liga, passa lá por casa e diz: “olha, eu vou pro Rio, porque eu estou disputando a cadeira do Guimarães Rosa e eu tenho que estar lá, pra poder brigar por ela”. E acabou sendo o sucessor imediatamente, mas esse romance amazônico do Mário Palmério, eu não ouvi mais falarem, perdi o contato com ele. Até que uma vez, naquela revista Senhor, saiu um capítulo do futuro, ou em processo, do romance amazônico do Mário Palmério, que nunca saiu e nem aquele capítulo que você não sente essa amazonicidade que eu falo, essa emergência de uma atmosfera da região. E, então, para se ver como essas questões não são de transferência técnica, de transferência de estilo, transferência de possibilidades, de materiais de criação. Há um ethos, há uma vivência, um pertencimento, digamos assim, de raiz ou de adesão, que precisa acontecer para que as pessoas possam ter a incorporação emo-

cional de signos, de temas, daquilo que deseja tratar e possa brotar, através dessa atitude, o que você criar.

Por isso, tenho usado como ideia dessa estética o conceito de vitral, uma estética do vitral. Como se fosse através de um vitral, emerge uma luz dessa amazonicidade que requeremos, por dentro da transparência, da técnica, do estilo, essa estrutura formadora que constrói e constitui aquela obra. Além do mais, chego a pensar que temos várias estéticas em nossa Amazônia, assim como se diz que temos várias culturas. Temos a estética urbana, que é aquela que tem mais diálogo com outras estéticas mais atualizadas em cada época. Mas temos igualmente a estética ribeirinha, que tem traços perceptíveis: quando se anda ao longo dos rios, sabemos olhar as margens e ver o que nos revela. Há a estética indígena, uma estética que se define não apenas pelas pinturas corporais, mas pelas outras formas que estão na dança, que estão na pintura, que estão nisso e naquilo. Há, por exemplo, a estética rural, que transparece na música e também no modo de trajar. A estética culinária, tão diversificada na região, como também componente dessa estética, que é, digamos assim, unificadora desse sentimento da região, decorrente da relação entre o homem e sua realidade.

Só que a nossa região é muito grande e, além de muito grande, apenas agora ela começa a ser mais percorrida, sendo, até um tempo atrás, relativamente desconhecida. Alunos do curso de Comunicação fizeram uma pesquisa com jornalistas sobre a questão do conhecimento da Amazônia. Colocaram um mapa diante dos entrevistados pedindo que fizessem círculos sobre as áreas que seriam da Amazônia. Houve jornalista que colocou o Caribe dentro da área amazônica, no círculo tão grande e abrangente que fez. Quer dizer, a própria área de Comunicação, que teria a obrigação e o compromisso com o conhecimento da região para poder usar o seu meio extraordinário para legitimá-la, divulgá-la, etc., também se coloca, por alguns profissionais, um pouco distanciada dela, alegando falta de oportunidade para viajar pela região, etc.

Então essas estéticas circulam e elas são presentes. A gente tem uma tendência de, quando fala da estética amazônica, pensar nessa estética urbana e na competição dessas estéticas com as outras estéticas e o diálogo dela com as outras. Mas há, na verdade, uma

multiplicidade de expressões que estão convivendo e a gente não pode se deixar impregnar pela ideia de que algo que aparece mais recentemente anula ou invalida aquilo que estava mais anteriormente cultivado, e nem podemos imaginar que as vantagens de atualização da área urbana invalidem o modo de produzir e de revelar das áreas ribeirinhas e tudo mais.

Entendendo-se que a estética como arte é expressão simbólica de uma cultura, se nós temos essa distribuição de campos culturais, é evidente que a dimensão estética e a dimensão artística simbolicamente vão se modificar. Aqui nós temos, por exemplo, a circulação de estética desde a renascentista até a estética do ready made da estética da pop arte até as mais recentes resultantes da eletrônica, que dialogam e circulam. Infelizmente, aqui na região nós temos a ideia de considerar o antigo como velharia ultrapassada. Nós não temos muito a prática de convivência com as diferenças espaciais e temporais. Custamos a entender que a arte e a estética, por mais novas que sejam, não invalidam a verdade existente da anterior. Vejo que, no caso amazônico, por exemplo, dentro do mundo atual pós-moderno ou pós-histórico, vivemos numa condição de multiesteticidades; numa fase em que a estética entra em um processo de contestação e de conflito transformador no mundo atual. Tudo porque a estética veio evoluindo desde o renascimento, sob o parâmetro único da beleza. Todavia, hoje não é mais assim. Atualmente, a beleza é apenas um dos parâmetros da dimensão estética. Além dela, temos a expressividade, a transformação conceitual, a violência expressiva, a inovação, a experimentação, constituídos parâmetros equivalentes e que esclarecem mais a compreensão da diversidade das tendências estéticas, esclarecem com maior clareza, como é possível analisar uma escultura do Rodin com a equivalente noção de tridimensionalidade, por exemplo, da A Fonte, de Marcel Duchamp, que é um urinol, quer dizer, um mictório de louça, colocado em exposição no salão de arte, com o nome conceitual de fonte, ou seja, a inversão também da própria função pra retirar a ideia de utilidade e destacar como dominante a esteticidade contida no objeto - uma aproximação da arte com a realidade, a intenção de exaltar a plasticidade existente e contida num objeto que não foi feito pra ser arte, embora possa ter em potência, a dimensão estética por esse gesto realizada.

Temos um artista plástico paraense, o Klinger Carvalho, natural de Óbidos. Vive atualmente na Alemanha. Um dia desses, me passou um e-mail da Colômbia. Ele trabalha na forma de uso do ready made também, a partir dos objetos e de coisas da cultura ribeirinha. E é uma absoluta novidade que ele vem produzindo, incorporando a materiais de sua região, técnicas e materiais decorrentes de tecnologia atualíssima. Mas você sente que emerge do trabalho dele essa atmosfera amazônica, que percebo que é o que o legitima para que se possa entendê-la como expressiva de uma estética amazônica. O mesmo se pode dizer do trabalho da artista plástica de grande atualidade conceitual e estética Berna Reale. Aqui também gostaria de destacar que essa dimensão de esteticidade alcança pelo lado da mitologia uma dimensão especial. Para nós, na maior parte da região amazônica daquilo que eu particularizo como “Amazônia profunda”, o imaginário é fato social, assim como a mitologia é também fato social, porque alteram e modificam o comportamento da sociedade: um imaginário e sua mitologia marcados pela poeticidade e não tanto pela normatização, não pela dimensão filosófica, mas sim definida pelo aparecer, pelo se revelar, por aquilo que Arthur Dalton considera hoje componente da estética moderna, da arte, como sendo aquilo que se dá à contemplação, aquilo que se propõe a ser contemplado.

A mitologia amazônica é toda nesse sentido de se dar à contemplação e nem tanto à reflexão normativa. Disso decorre a minha ideia de que há uma poética do imaginário na cultura amazônica. Esse é um caráter distintivo nosso e que emerge quando se pode tratar dos mitos segundo essa maneira de ver e conceber. Então é tanto assim que a gente se habitua um pouco a entender a Amazônia e a cultura amazônica e a estética amazônica no campo brasileiro. Pensando na Amazônia continental, poderemos imaginar que Gabriel García Márquez poderia ter escrito lá em Tabatinga ou na Região das Ilhas de Abaetetuba. Na obra dele encontramos aquele mesmo universo mítico e aquela cotidianidade da relação do imaginário, ou seja, o real é que é maravilhoso. Dentro desse nosso mundo amazônico há uma lógica própria que se define pela indistinção entre os dois planos. E isso provoca uma diferença na forma de tratar artisticamente os temas e se constitui naquilo

que caracterizo como a amazonicidade, essa luz que emerge através do vitral estético, que alegoriza a nossa realidade surreal.

Enfim, essa é uma questão que transcende à questão local e alcança interrogativamente qualquer outra realidade. E o Márcio Souza tem razão quando fala que há uma subjugação da região, refém do ardil produzindo seu confinamento no regional. Enquanto a região puder se impor política e economicamente, na hora em que a região se desenvolver com sustentabilidade voltada para a felicidade do homem, então poderemos sair dessa condição tímida e reprimida em face do não estruturado sentimento decorrente do enigma da identidade da região e aceitação das origens de sua cultura. Enquanto não reconhecermos nessa cultura as origens nativas de valor, a diversidade diversa de que é constituída, correremos o risco de ficar sempre colocados à margem de uma história. É recentíssima e ainda pontual a adesão dos artistas aos temas da cultura nativa na criação de várias artes da qual são a expressão simbólica, sem as limitações que a visão regionalista confina. A Historiografia saiu um pouco na frente, porque ela tem que ir, estar ali, ela tem que estar lá, mas isso também é uma questão nossa. Quando artistas da Amazônia são chamados a participar de encontros, seminários em qualquer parte fora da região, são catalogados como artistas nacionais.

Ao observarmos o sistema de ensino, perceberemos o regionalismo assumido, quer dizer, o regionalismo assumido no confinamento das várias situações, confundindo-se o regionalismo como processo literário e de recepção com a certidão de nascimento do autor. Ser nativo da Amazônia não significa ser necessariamente regionalista. O regionalismo é uma válida opção de linguagem e pensamento. O regionalismo não deve ser confundido com o regional. Fica estranho explicar aos alunos porque, por exemplo, o poeta Bruno de Menezes é considerado como regionalista e João Cabral de Melo Neto, também. Fica estranho, porque os parâmetros, os temas, a emergência que vêm através das formas, são todas equivalentes. Não estou aqui colocando critérios de valor, nem questões de distinções nessa ordem. Estou falando de critérios de equivalência. Essa é uma revisão que precisa ser feita.

Há pouco, o professor e poeta Paulo Nunes dizia que esta conferência está sendo exibida em rede. Se ele falasse isso na Região das Ilhas de Abaetetuba, pensariam que fosse talvez uma pessoa deitada em uma rede conversando com a outra, na mesma situação, balançando, pra lá e pra cá, suspensas no ar do devaneio. Uma pessoa na rede falando para a outra. Ou em uma embarcação, que vai cheia de redes atadas, um contando uma história para o outro, que a repetiria para o outro. Isso estaria sendo uma transmissão em rede! A questão da recepção é fundamental. Para que nós possamos ter a nossa estética entendida, é necessário, primeiro, que se trabalhe com o que há de mais rigoroso na estética não apenas oriunda da tradição local, mas, também, universal. Aquela que vem sendo acumulada pela experiência dos artistas do mundo, de outras regiões culturais, que consigamos compreender que o artista se autoconstrói na prática da arte e em relação com a sua realidade. O aperfeiçoamento estético se dá, também, através do aperfeiçoamento já experimentado pelos outros artistas. A nossa estética amazônica, na verdade, pode ser uma forma de criação artística na qual deve transparecer a qualidade de nossa diferença.

Mas essa diferença não pode ser uma diferença accidental. É importante que seja uma diferença essencial, uma diferença sem desníveis. Em situações em que se vê no local transparecer essa qualidade na forma de linguagem, na forma estética, vê-se, ao mesmo tempo, que está de acordo com o que há de mais evoluído, com o que há de mais recente, com o que há de mais experimental, dialogando com a evolução técnica que nós temos no nosso tempo. De modo que, imagino assim, acho que no diálogo local e universal, que pelas novas formas de comunicação é constante, a nossa estética talvez seja aquela que, tendo como vitral a técnica concernente as exigências da época, permita que, através dela, possa emergir a luz do que chamo de amazonicidade, que significa sua diferença. Uma diferença diversa na diversidade que caracteriza a Amazônia e sua cultura.

Uma das atitudes do homem ribeirinho da Amazônia que inundam a bacia semântica de seu imaginário é o que denomino de dibubuismo. O dibubuismo é o modo fenomenológico transacional entre o homem e a natureza que permite o usufruto dela por ele, enrique-

cendo a cultura enquanto a cultura o enriquece. Consiste no aproveitamento das circunstâncias do meio ambiente em benefício do descanso do corpo, enquanto a imaginação trabalha em suas oficinas do imaginário. Não se trata de busca do ócio criativo, como se tem defendido como benéfico ao gesto criador. Nem de preguiça, como tem sido o estigma cravado com sua lâmina aguda no comportamento do homem rural-ribeirinho da Amazônia. Trata-se de uma forma de atitude produtiva e formadora assumida estrategicamente pelo homem da terra, conceitualmente aplicável ao mundo extra local, de relação funcional entre o homem e a natureza como realidade exterior, em benefício da liberação do corpo de seu esforço físico, disponibilizando o espírito para os trabalhos prazerosos do devaneio. Quando o corpo descansa, o espírito trabalha. Fusão dialética e ultrapassadora e sem maniqueísmo da alegórica fábula da cigarra e a formiga. Porque não se trata de um devaneio gratuito em oposição ao trabalho, mas dos acréscimos de construções do imaginário, de complexa elaboração e constituidor de um dos relevantes fatores de configuração do que entendo por amazônico do imaginário cultural na Amazônia.

Uma situação tipificadora desse vir-de-bubuia é quando o caboclo, na descida do rio, ao invés de permanecer remando, amarra sua canoa em um marapatá ou periantã, pequenas ilhas de terra caída das margens dos rios que seguem flutuantes boiando na correnteza. Amarrando a canoa em alguma raiz, árvore que se manteve ou capim resistente, o canoeiro pode parar de remar levado pela ilhota flutuante, ou mesmo tronco de árvore arrastada pela correnteza, enquanto fica livre para “pensar na vida”. Elaborar as narrativas, míticas ou não, de seu imaginário.

No entanto, há ainda, embora em risco permanente de sobrevivência sob a exploração predatória que a flagela, a floresta magnífica e majestosa, impenetrável e mítica, densa de vegetação e pântanos, rios caudalosos e inumeráveis, onde há um calor circundado de insetos, umidade, serpentes, piranhas, como temidos obstáculos para o grande prêmio — o ouro do El Dorado —, esse recorrente graal da cobiça e da aventura humana. A condição necessária de descida ao inferno para resgatar-lhe o tesouro escondido, o ouro recompensador dessa via dolorosa, espécie de oitavo traba-

lho de novos Hércules. Sierra de la Plata, no passado; Serra Pelada, no presente. Em sua busca, vão sendo semeadas epidemias, destruídas sólidas estruturas sociais, esmagadas religiões, destruídas sociedades: Incas, Maias e Astecas, no passado; a sociedade cabocla e indígena da Amazônia, na atualidade. Os habitantes da terra são tratados impiedosamente como homens inferiores; suas crenças banidas; sua cultura desconsiderada; seus templos, malocas e casas destruídas; seus textos sagrados e poéticos queimados.

Sabe-se que a Amazônia não é o paraíso terrestre lendário, nem o celeiro do mundo que Von Humboldt consagrou desde os começos do século XX. Não é também o pulmão do mundo, visto que o oxigênio liberado pela fotossíntese é absorvido na própria região pelas plantas e outros organismos vivos. Mas é evidente que o desmatamento e a queima da floresta comprometem o futuro da região, agredem a vida de suas populações e abala uma importante fonte de oxigênio para a atmosfera. Além do mais, a Amazônia, a maior bacia hidrográfica do mundo, é o último grande patrimônio de reserva biológica do mundo, com espécies ainda não identificadas cientificamente; encerra uma imensa reserva de recursos minerais, alguns dos quais em fase de rápida extinção; é ainda o habitat das derradeiras ou isoladas tribos indígenas com autonomia cultural sobreviventes no Brasil; representa uma fonte de recursos e espaço de sobrevivência de milhões de brasileiros que nela têm sua morada de origem, obtendo do solo, dos rios e da floresta seu sustento.

Esta é uma realidade social complexa, articulada por uma cultura que, para ser compreendida na relação dialética de autonomia entre as partes de seu “sistema aberto e de auto-eco-organização”, exige uma reflexão que reconheça “a causalidade recursiva complexa indivíduo-sociedade, assim como as causalidades recursivas entre o sociológico, o político, o econômico, o demográfico, o cultural, o psicológico, etc”. Por via de consequência, um procedimento que integre “observador/conceituador”, “interrogação e reflexão filosófica”, o que permite integrar também, na compreensão dessa cultura, a dimensão estética e os componentes extra-estéticos que a completam e tensionam. Foi com esse espírito que este ensaio se abriu à estética, semiótica, socioantropologia, filosofia, geografia, história, poética,

procurando, ao mesmo tempo, evitar que resultasse numa dispersão. Como numa rede de rios e afluentes, estas diversas óticas concorreram para um curso axial, que é o da identificação da poeticidade dominante na cultura amazônica.

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências - esse é o modo de percepção, de reconhecimento e de criação da cultura amazônica sob a dimensão estético-poetizante de seu imaginário. Modalidade singular de criação e recriação da beleza na vida cultural, que se foi desenvolvendo modulado por uma espécie de sfumatto. O sfumatto ou estopamento é um conceito concebido por Leonardo Da Vinci em sua teoria da pintura, como sendo o sombreamento que contorna a figura humana quando relacionada em composição com a natureza, provocando delicada atmosfera poética no quadro.

Na Amazônia, o imaginário, espécie de sfumatto poetizando a relação cultural entre o homem e a natureza, entre o real e o surreal, instaura e configura essa zona indistinta de devaneio, esfumado crepuscular sombreando o espaço de poiesis entre a realidade e a imaginação. Trata-se de um fator cultural que estabelece imprecisa separação entre as partes constitutivas da realidade e o imaginário, semelhante ao que acontece no encontro das águas de cores diferentes de alguns rios amazônicos (como, por exemplo, o encontro das águas pardas do Amazonas com as negras águas do rio Negro, ou do rio Amazonas com as verdíssimas águas do Tapajós). O limite entre as águas amareladas de uns e as negras, verdes ou azuladas de outros, não está definido por uma linha clara e precisa e distinta, mas por águas misturadas, viscosamente interpenetradas, criando uma tonalidade imprecisa verde-amarelada, negro-amarelada, azul-amarelada, como se essa forma de sfumatto fosse estabelecendo uma vaga realidade única na física distinção que caracteriza dois rios.

É nesse ambiente pleno de instigações à imaginação simbólica que caminha/navega o bachelardiano homem noturno da Amazônia. Depara-se este homem noturno com situações de imprecisos limites, de variadas circunstâncias geográficas, que vão motivando a formação da paisagem própria de uma surrealidade real. Uma situação cultural de interpenetração entre real e imaginário,

semelhante ao efeito provocado pelo maravilhoso épico nas epopeias, onde história e imaginário mítico são por esse modo interpenetrados. Trata-se de uma surrealidade cotidiana, instigadora do devaneio, na qual os sentidos permanecem atentos e atuantes porque é próprio desse estado psicológico manter a consciência ativa.

A transfiguração do real pela viscosidade ou impregnação do imaginário poético acentua a passagem entre os fatos cotidianos e sua estetização na cultura. Promove-se a valorização de formas autoexpressivas da aparência, nas quais o interesse de quem as observa está concentrado. Interesse atraído pelo prazer da contemplação da forma das coisas marcadas pela ambiguidade significativa da função estética.

A função estética é um dos componentes da plural valente relação da coletividade humana com o mundo. Nessa condição, e no âmbito de uma sociedade como a da Amazônia, ainda sem as grandes pressões do utilitarismo funcional da sociedade de consumo, mas já inscrita nesta, o homem encontra seu lugar e espaço propiciador a esse devaneio poetizante, quando ainda situado em um meio ambiente resguardado das destruições, quando o lócus de relações com a natureza fluvio-florestal poderá se perder. Ou que já está em processo de desaparecimento.

Na sociedade amazônica, é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa a 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, pelas liturgias e pela visualidade. Experiência sensorial que é essencial à vida amazônica, pois representa qualidade complementar à expressão de sentimentos e ideias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de sua 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.

A paisagem fluvio-florestal amazônica, composta de rio, floresta e devaneio, é percebida pelo homem como dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva; a mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades se dá à semelhança do que acontece com o vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora na própria luz que o atravessa; ora simultaneamente nas duas.

Consideramos que as criações do espírito do homem amazônico, na organização de seu espaço ideal, paisagem idealizada, ainda se constituem criações governadas pela função fantástica e que essa função se configura como estetizadora. Todavia, tal fato não ocorre desligado de uma prática. Analisando a questão do espaço como forma a priori do fantástico, Gilbert Durand (1997) afirma que não só a função fantástica participa na elaboração da consciência teórica, como também não desempenha na prática o simples papel de refúgio afetivo, ela bem é auxiliar da ação. Dessa maneira, na persistente duração até os dias atuais de uma espécie de imaginação das origens, também na cultura amazônica “a alvorada de todas as criações do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica”.

Vivendo dentro de seu espaço, o homem tem com ele uma relação permanente de trocas. Na Amazônia, esse espaço físico está preenchido pelos rios e pela floresta. É a geografia do esplendor da tropicalidade da qual emana o sentido kantiano do sublime, da exuberância cósmica. Talvez nenhum conjunto hidrobótico possa ultrapassá-lo. Nenhum outro encarna, simboliza e exprime com maior diversidade as raras reservas da primitividade insubstituível do planeta. O geógrafo ensaísta paraense Eidorfe Moreira, estudando a região e sua paisagem, compara a Amazônia com um anfiteatro. E a disposição de seu relevo confirma isso, devendo-se apenas acrescentar que se trata, no caso, de um anfiteatro muito irregular, não só pela forma incompleta e excessivamente alongada, como também pela posição assimétrica do Amazonas, relativa ao conjunto.

O olhar é fonte de observação. Percebe os aspectos delicados e diferenciais das coisas, estabelecendo vias de gosto e do julgamento. Percebe e consagra a

glória do sensível. Intui a paisagem como síntese e consagra a vibração do minuto. Sendo o olhar um princípio cósmico, como pensa Bachelard, o olhar do homem amazônico é um descobridor de mundos.

Encantado com a natureza, o homem amazônico ribeirinho vai tornando-a encantada e admirável. Com naturalidade, imprime sua marca determinante na paisagem, configurando-a mais bela ainda e distinta do mundo físico cotidiano. Ultrapassando o patamar do sensível dos sentidos, o homem constrói suas paisagens, modelando, cenarizando a realidade no seu devaneio, georafando seus sonhos. Sonhador da paisagem, para usar ainda uma expressão de lavor bachelardiano, tem nessa paisagem um pressuposto de sua vida e a condição ambiental da cultura.

Há, na Amazônia, a sedução invencível da beleza. Uma instigação à criatividade. Altar em que é celebrada a verde liturgia da natureza.

Uma dessas dimensões transfiguradoras do real, por exemplo, são as encantarias dos rios da Amazônia. As encantarias são uma espécie de Olimpo submerso e lugar onde habitam os encantados da teogonia indígena-cabocla. Significam uma espécie de expressão simbólica do sentimento, qualidade da poesia percebida na literatura por Suzanne Langer. Ao serem narradas como mitos, as encantarias são transfiguradas também em formas significantes.

O mundo amazônico profundo ainda retém a configuração de um meio ambiente sagrado, de atmosfera bíblica. Os seus símbolos predominantes, o seu ethos, vêm da cultura como expressão humana da natureza enquanto valor repercutindo na vida e no imaginário. Uma cultura ainda marcada pela seminal relação com a natureza, em acelerada mudança no pórtico de um novo século, o século XXI, que é tido como o século das cidades, quando a Amazônia ainda não explorou culturalmente o magnífico clavenário de sua relação com a natureza.

Diferentemente do “sertão”, a floresta ainda não tem a sua expressão estético-ética transfigurada amplamente pelas artes, no que a literatura está, de certa maneira, em posição mais confortável, embora sem que ainda se tenha definido um corpus crítico sistemático que a interprete.

Se, por um lado, a literatura se ressentia disso, a crítica e a teorização das artes ainda peca por omissão ou por uma visão centrípeta, comumente europeizada no sentido eurocentrista, pelos parâmetros com que mede valor e significação. Não se procura ver o ethos, as significações simbólicas a desentranhar das obras, mas o exercício teórico de aplicação de parâmetros sobre elas. Uma bricolagem crítica.

Quando falo de ethos, não quero dizer (e nem enfatizar) vocabulário regional, temática exotizada, descritivismo pitoresco. Falo de transacionalidade de linguagem entre o local e o extralocal; e de uma atmosfera de originalidade decorrente da expressão simbólica da cultura, porque, todos sabemos, a Literatura, como as várias artes, se expressa através de uma linguagem. A linguagem é um sistema de signos, um conjunto de fatos perceptíveis para comunicar o pensamento ou o sentimento. A literatura é a função sensível e mental de operacionalização simbólica desse sistema. Transmite um conteúdo de emoções e ideias de forma não racional, mas simbólica.

Percorrendo o espaço da cultura, a linguagem literária é um caminho, mas nunca um caminho imóvel, pois se vai construindo enquanto atravessa a cultura, sendo por ela atravessado. A linguagem literária é um caminho que caminha.