

1 Introdução

*"Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o
educado no estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista
só veleiros e barcos de madeira."*

Álvaro de Campos. Ode Marítima.

Os versos de Álvaro de Campos, um dos heterônimos utilizados por Fernando Pessoa¹, servem para exemplificar um sentimento corriqueiro, no início do século XIX, entre os jovens das famílias mais abastadas. Quando os jovens atingiam uma certa idade eles eram incentivados a ingressarem em algum curso de ensino superior. Essas famílias eram motivadas pela diferenciação e distinção que uma formação acadêmica poderia proporcionar para as novas gerações, mas a razão principal desse investimento era o intuito de dar continuidade e até expandir sua posição de dominantes. Se essas famílias residiam nos principais centros de desenvolvimento econômico da época, como Londres e Paris, o processo era mais simples, pois já havia uma diversidade de instituições dedicadas a esse fim. Nos casos em que as famílias se encontravam em países e locais periféricos, seja fora da Europa, ou mesmo nela, como no caso de nações "menores" como Portugal, a solução era enviar os jovens herdeiros para essas cidades, isso porque os locais periféricos ainda não contavam com universidades em seu território ou estas não se encontravam "a altura" das exigências desse grupo. Afinal, esse período de formação também era uma oportunidade de realizar trocas simbólicas com as matrizes culturais e assim, formar as gerações seguintes naquilo que se entendia então como sendo o mais culto, moderno e civilizado.

Por razão dessa vivência, além de diversos outros fatores, Pessoa é por excelência um sujeito quebrado, partido, múltiplo. Os pedaços de sua alma representam

¹ Fernando Pessoa (Lisboa, 13 de junho de 1888 — Lisboa, 30 de novembro de 1935) foi um poeta português que utilizava vários heterônimos Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro; é considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa e do mundo.

tudo que ele pode *vir-a-ser*, mas também tudo o que ele foi e o que deixou de ser.² Sua formação como sujeito moderno exige que este seja “civilizado”³ de acordo com os valores dominantes e reconhecidos. Porém, como bem colocou em seu poema “O Tejo”, após esse processo de “refinamento” ainda resta nele algo do rapaz que cresceu à margem. É justamente este rapaz que observa o Tejo e o rio de sua aldeia, e paradoxalmente entende que “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia, / Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia / Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.” Esse paradoxo demonstra como o poeta encontra-se no conflito entre a modernidade e a tradição, que sob a ótica burguesa, pode ser visto como um confronto entre a civilização e a barbárie.

Nesse sentido, Elias ([1939] 1994: 23), esclarece que o conceito de civilização por ele utilizado é referente a uma grande variedade de fatos e fatores. Para a particularização desse termo, entram em pauta instâncias como a tecnologia, religião, os modos de conhecimento e dinâmicas sociais que permeiam o mundo social de uma sociedade. Considerando que esses fatos não possuem um valor determinado *a priori*, isto é, que não é preciso nem é possível determinar um grau zero de cultura para falarmos de uma organização social – o que vale da tecnologia à religião –, não se pode portanto, falar de uma sociedade civilizada ou incivilizada, já que a simples organização de um grupo enquanto sociedade já exige que algumas práticas sejam delimitadas para levar a cabo sua existência. Uma civilização define sua condição de civilidade por meio dos códigos mediadores e mantenedores de suas relações sociais. Ainda assim, o autor esclarece que o termo civilização é um termo datado, cunhado no ocidente no século XVII, com um propósito específico, é imprudente utilizá-lo livremente sem sinalizar que esse conceito foi utilizado abertamente como uma forma do ocidente expressar sua imagem em relação as demais culturas. A partir desse período, passa a ser usado como critério de distinção entre as sociedade europeias e as demais sociedades, isto é,

² O poema apontamento ilustra bem esse sentimento, do vazio deixado pela impossibilidade de se manter um lugar da verdade, que outrora era bem delimitado pela religião (essa criada descuidada), sua “teológica” preenchia o homem com a verdade de Deus. Essa quebra com a tradição inquestionavelmente abre mais possibilidade do que houvera anteriormente, mas o poeta percebe que nenhuma delas será tão completa, no sentido de não deixar espaços para incertezas, quanto o modelo que imperava anteriormente: “A minha alma partiu-se como um vaso vazio. / Caiu pela escada excessivamente abaixo. / Caiu das mãos da criada descuidada. / Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.”

³ As aspas aqui se justificam por se entender que o conceito de civilização, no caso, de homem civilizado a que se refere Pessoa, alude a noção datada de civilização que surge no século XVIII na Europa. Essa noção se refere a tudo aquilo que diferenciava a sociedade ocidental das ditas sociedades primitivas, e mais especificamente, que distanciava simbolicamente o ocidente dos demais povos, em razão de sua “superioridade” de tecnologia, música, religião, valores e etc.

primeiramente separando os agrupamentos humanos em dois níveis distintos e servindo como critério para demarcar a diferença de valor entre esses dois através da alusão à superioridade dos europeus em relação aos demais povos nas ciências, Artes, religião e modos sociais. Não por acaso, civilização passou a ser utilizado como referência a um processo que supostamente teria um fim específico, o processo civilizador, o que reforçava e justificava eticamente o avanço técnico-produtivo que fora obtido nos grandes centros da Europa.

Entretanto, como bem ilustra a situação de Fernando Pessoa, mesmo quando a “civilidade” se cumpre, às vezes ela deixa um vazio no interior do “homem civilizado”. Racionalmente, o Tejo é muito mais bonito que qualquer riozinho de interior que passe por uma aldeia sem muita importância. Estando isso claro e evidente, o que resta para fazer a esse sujeito que tanto evoluiu dentro do processo civilizador, que saiu da periferia para o centro, mas que permanece com esse vazio deixado pela memória de outrora e que não consegue lidar com essa sensação que se encontra além do racional? O que fazer com a intuitiva admiração pela beleza canhestra do rio da nossa infância ou com a vontade de passar o dia vendo barcos de madeira?

Da mesma forma que o personagem do poema, que foi educado no estrangeiro para ser “mais civilizado”, várias outras práticas foram instituídas pelos europeus para marcar a distinção entre o civilizado e o bárbaro, como por exemplo, os modos à mesa. A primeira vista, pode parecer que a atenção ao modo como se come seja um detalhe sem importância para marcar uma diferenciação como a que se pretende, mas Morin ([1999] 2003: 40), nos lembra que os atos mais viscerais são aqueles mais imbuídos de significado: comer, defecar, reproduzir, o nascimento de um novo membro da sociedade, o modo como tratamos os mortos, são as atividades biológicas mais elementares, e ao mesmo tempo, as que mais estão impregnadas de cultura, mesmo em mundo secular como o nosso. A razão que se esconde por trás desse fato possui raízes no mundo pré-moderno, onde cada uma dessas são situações se configuram como o que Eliade ([1957] 1992: 14) chama de situações existenciais, que na visão desses povos são os momentos em que a existência humana se aproxima da obra divina, que podem ser entendidos nos dias de hoje como momentos em que é possível a transcendência da realidade como ela se apresenta em função do simbolismo dessas situações.

Para os povos pré-moderno, o cosmo era entendido como algo vivo, mas

conforme essas sociedades iam se organizando e se estruturando o próprio homem passava a ser tido como um microcosmo, que, portanto, deveria ser respeitado e celebrado enquanto tal. Uma das maneiras de marcar essa diferença, do divino e do profano, era por meio daquilo que os distinguia dos outros seres, como por exemplo as práticas de produção das condições de existência desses povos, pois o que há de mais singular no ser humano é que esse é o único animal que produz sua própria condição de existência. A partir desse entendimento, percebe-se que essas culturas desenvolviam artefatos para deixarem evidente para si e para os demais seres, a importância dos momentos existenciais e de todos aqueles pequenos gestos carregados de significado, como comer, dançar ou caçar. Comparando as diferenças na forma de realizar essa cerimônia especificamente, isto é, a maneira como os alimentos são consumidos, é possível ilustrar algumas das diferenças entre o Velho e o Novo Mundo. No caso do Velho Mundo, Elias ([1939] 1994), demonstra o esforço que houve na Europa para redefinir o que era da instância do coletivo e o que era do individual durante a transição para a modernidade. Uma das estratégias para levar essa operação a cabo foram os manuais de etiqueta, estes foram desenvolvidos para pautar o que era elegante e o que não era, e assim, estabelecer e informar o que era entendido como os hábitos mais civilizados. O autor dedica um capítulo para os manuais que falavam do comportamento à mesa, entre os vários exemplares ali apresentados, vale destacar um que foi escrito pelo Marquês de Coulanges (*apud* Elias[1939] 1994: 102), entre 1640 e 1680, que afirma que: “No passado, as pessoas comiam em um prato comum e enfiavam o pão e os dedos no molho. / Hoje todos comem com colher e garfo em seu próprio prato e um criado lava de vez em quando os talheres no *buffet*.” Com poucas variações, essa descrição da maneira “correta” de comer se mantém hegemônica até os dias de hoje no Velho Mundo e que se estendeu, em razão do processo de colonização, para o Novo Mundo.

Para entendermos o contraste entre essa visão e a forma como os povos do Novo Mundo concebiam as cerimônias de alimentação, podemos usar como exemplo o caso relatado por Koch-Grünberg ([1917] 2006: 241), que consta em seu diário de viagem à caminho do Orinoco, realizada em 1917. O explorador fala dos momentos que passou como os Guinaús⁴ e, em várias passagens, demonstra como essa sociedade era equitativa na distribuição dos bens e dos alimentos, pois com pequenas diferenças, a

⁴ Tribo indígena pertencente à nação Aruaque, que habitava a região amazônica que hoje compreende parte do Brasil e parte da Venezuela.

cada um cabia uma parte do todo. Entre as diversas passagens, uma comenta sobre os hábitos de consumo dos indígenas de um de seus principais alimentos, o Caxiri, uma bebida alcoólica feita a partir da mandioca.

“Ao fim da refeição, cada mulher traz uma cuia grande com bebida quente, feita de beijos esmigalhados. Obedecem-se a determinadas regras. Ela nunca dá a cuia a seu marido, mas sempre a outro homem. Este bebe só um pouquinho do conteúdo e a passa, então, a seu vizinho à direita. Este age da mesma maneira. Assim, a cuia dá a volta até chegar ao vizinho à esquerda de quem a recebeu primeiro.”

Theodor Koch-Grünberg, ([1917] 2006: 241).

Ao contrário da nova civilização europeia que procurava se redefinir e se distinguir das demais por meio de um individualismo latente, como bem ilustram as palavras do Marquês de Coulanges, nos trópicos o consumo e o preparo dos alimentos era uma atividade coletiva. Além do Caxiri, vários outros pratos eram consumidos de modo grupal, durante atividades rotineiras e em momentos especiais, como na cerimônia do Dabucuri, que para as tribos falantes da língua Tukano, significa “grande festa”. No Dabucuri as tribos se reúnem para esquecer as mazelas do dia a dia, celebrar seus elos familiares e de companheirismo e estabelecer novos laços. Por mais que o modelo europeu tenha se legitimado na região amazônica, – afinal, hoje em dia, em praticamente todo lugar do mundo ocidental se come de garfo e faca, em pratos individuais –, de certa maneira, a prática social de consumo coletivo de alimentos perdurou ao longo do processo de hibridação que ocorreu na região nos últimos trezentos anos, sendo o apreço pela culinária e pelas festas, um dos pilares da cultura local. As grandes festas celebradas pela população são sempre acompanhadas da fartura de alimentos. No cruzamento dessas duas lógicas, a da modernização e da tradição, é fácil perceber que nas festas familiares que ocorrem no Norte do país, como aniversários, batizados, e festas juninas,⁵ além de cerveja e Coca-Cola, é quase que obrigatória a presença do pratos regionais, em especial o Tacacá.

O tacacá é um prato símbolo da região norte brasileira. É um caldo feito de goma de tapioca e tucupi (ambos extraídos artesanalmente da mandioca), folha de jambu (também chamado “agrião da Amazônia”, a folha do jambu é o que causa a dormência

⁵ As festas juninas são festas tradicionais em todo país, o dia emblemático dessas comemorações é o 24 de junho, dia de São João, mas as festas acabam se estendendo por todo o mês. Originalmente era uma festa pagã na Europa, pois esse era o mesmo período que se comemorava o solstício de verão, com a cristianização do continente, as celebrações continuaram, mas agora como uma homenagem a São João Batista. No Brasil, esse era o período em que os nativos comemoravam as colheitas dos alimentos, como a mandioca e o milho, cujo os pratos passaram a fazer parte do cardápio das festas. Na Região Norte, o mesmo aconteceu com algumas iguarias locais, como o pirarucu de casaca e o tacacá.

na língua quando se toma o tacacá) e pimenta murupi, outro ingrediente local. Além desses elementos, da popularidade e da forte presença desse prato no dia a dia do nortista, essa iguaria local pode ser utilizada como exemplo significativo do processo histórico e cultural de hibridação. Câmara Cascudo (2004), aponta que o tacacá é derivado de uma espécie de sopa que os indígenas do Pará tomavam, chamada *Mani Poi*. Contudo, entre o *Mani Poi* e o tacacá existe um considerável distanciamento; simbólico, cultural, social e histórico. Mantém-se certos aspectos do prato original: a maioria dos ingredientes, sendo o jambu e o tucupi os mais característicos; a cuia, utensílio onde tradicionalmente se toma o tacacá; e a popularidade que, em maior ou menor grau, independe de classe, credo ou crença. A receita foi eternizada no poema do poeta amazonense, Luiz Bacellar:

“Receita de tacacá
 (para Umberto Calderaro Filho)
 Ponha, numa cuia açu
 ou numa cuia mirim
 burnida de cumatê:
 camarões secos, com casca,
 folhas de jambu cozido
 e goma de tapioca.
 Sirva fervendo, pelando,
 o caldo de tucupi,
 depois tempere a seu gosto:
 um pouco de sal, pimenta
 malagueta ou murupi.
 Quem beber mais de 3 cuias
 bebe fogo de velório.
 Se você gostar me espere
 na esquina do purgatório”.

Luiz Bacellar, ([1973] 2005: 72)

O poema foi escrito na década de 1970, nesse período o tacacá já estava consolidado no cotidiano dos manauaras, desde então, pouco mudou em sua configuração. Quando se observa a popularidade desse prato no Amazonas, e o entendimento deste como uma iguaria regional, chama a atenção como a cuia se mantém como utensílio para o consumo, mesmo quando nas festas, existem pratos para sopa. Além disso, no lugar de um garfo ou colher, usa-se um graveto de madeira que se assemelha a um *hashi*⁶, mais curto e mais grosso, tendo uma das ponta mais

⁶ Hashi é o nome comumente dado aos “pauzinhos”, geralmente feitos de madeira ou bambu, utilizados como talheres em alguns países do extremo orientes, como China, Japão, Vietnã e Coréia. No ocidente estes se caracterizam como parte importante na degustação da culinária dos países em que são utilizados.

fina para espetar o camarão, misturar e catar o jambu. Este utensílio agora é produzido industrialmente e vendido em lojas de produtos regionais. Ao contrário dos indígenas, que dividem as cuias uns com os outros, é vendido e consumido individualmente, mas não chega a ser um tabu ou falta de educação compartilhar com os amigos mais próximos e familiares, dividir uma cuia. Uma das poucas mudanças no aparato do tacacá, é a utilização de um suporte que visa melhorar o conforto, no caso, uma cestinha de palha na base da cuia (**figura 01**), em razão de ser consumido quente (ANDRADE, 2013).



Figura 01: Cuia na base de palha. Fonte: autor.

Percebe-se assim que o tacacá não é um *Mani Poi* melhorado ou piorado, uma continuidade de uma essência regional ou a deturpação desta. Tal como a região, essa receita mudou, influenciou o Campo da Gastronomia e foi influenciada pelas mudanças nas práticas locais. Se os ingredientes pouco variaram, o modo de produção mudou consideravelmente, hoje utiliza-se forno a gás e panelas de aço inox no preparo do prato, os produtos utilizados na receita são plantados com técnicas modernas, utilizando fertilizantes produzidos industrialmente. Posteriormente, esses ingrediente são adquiridos em supermercados e em grandes redes varejistas, o que quebra a unidade que outrora havia entre produção, circulação e consumo. Mudou também a distribuição e a oferta, pois em algum momento ocorreu o surgimento das tacacazeiras, profissionais responsáveis pela produção e comercialização nos espaços públicos.

Esses desdobramentos não foram casuais, houve, em certa medida, a preservação de um hábito frente a uma política ora de incentivo, ora de descrédito das tradições locais, de uma oferta em maior ou menor grau de outras opções culinárias, do aumento ou diminuição do poder aquisitivo de algumas camadas da população, dentro outras variáveis. Assim, se antes havia uma lógica cósmica para os povos, em que cada coisa tinha o seu lugar, atualmente impera uma lógica racional e tecnicista na produção da condição de existência do homem. Cabe entre esses polos, muitas posições diferentes e cada uma terá um olhar particular sobre esses polos referenciais. Permanece nessa dinâmica o fato de as coisas e a produção das coisas, dos objetos construídos pelos homens, são carregados simbolismo. Há uma particularidade que daremos destaque nessa pesquisa, a de que na modernidade cabe a um determinado grupo de agentes a configuração dos artefatos, o que sinaliza que artistas, artesãos e designers podem ser localizados, com a contextualização adequada, na relação entre as suas práticas e os valores simbólicos que permeiam seu meio social.

O WDO (2017) – *World Design Organization* – define Design industrial como um processo estratégico para resolver problemas que impulsiona a inovação, edifica o sucesso do negócio e direciona para uma melhor qualidade de vida através de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadoras.⁷ Sendo assim, é possível afirmar que o Design pode operar, por exemplo, sobre o processo de produção e consumo do tacacá para melhorar essa experiência, tal como na incorporação da cesta de palha na base da cuia. Partindo dessa melhoria incremental, pode-se argumentar que no lugar da cuia e da cesta de palha, seria possível sugerir uma série de outras soluções. Essas soluções, se projetadas por um designer que domine os códigos do Campo, seriam mais baratas, resistentes, higiênicas, ergonômicas e eficientes; dentro da lógica custo *versus* benefício. Seria possível uma oferta variada, com utensílios que afirmassem preferências, crenças ou gostos dos clientes através da customização dessas soluções. Ressaltando que nessa perspectiva não se questiona a capacidade e competência dos profissionais do Campo para colocar uma iniciativa desse tipo em prática. Contudo, uma pesquisa empírica pelos arredores de Manaus pode confirmar que essas soluções não foram desenvolvidas e ofertadas para os consumidores desse

⁷ Tradução livre da definição apresentada na página do WDO, no original “*Industrial Design is a strategic problem-solving process that drives innovation, builds business success, and leads to a better quality of life through innovative products, systems, services, and experiences.*” Disponível em: <http://wdo.org/about/definition/>. Data de acesso: 23 de janeiro de 2017.

produto. Se as competências não faltam – o sistemático processo de inserção da região na modernidade que já conta com mais de um século, e há mais de três décadas fora iniciado o primeiro curso de Design no Amazonas – então a razão disso reside na falta de visão de negócios? Na ausência de empreendedorismo? Descaso com as particularidades culturais?... ou talvez porque para os habitantes locais, isso não faz o menor sentido.

O fato de pouco ter mudado o consumo do tacacá demonstra que é simplório achar que um problema é algo que se resolve pontualmente, de que é possível identificar as variáveis que seriam as mais corretas, as mais adequadas e relevante para resolver um problema e isolar outras, de “peso menor”, como no caso, questões de uso isoladas das questões simbólicas e culturais. Como se não houvesse uma carga simbólica no axioma “forma segue função” e nas soluções desenvolvidas a partir de tal noção. Nesse sentido, as metodologias de design de serviço, que não surgiram agora,⁸ tentam evidenciar que os problemas e suas soluções são sempre definidos e adotados de maneira conjunta, pelos diversos agentes que compõem um espaço social e que se debruçam sobre determinada questão. Esses problemas se relacionam, em última instância, com os objetivos da coletividade e da vida em sociedade. É em um determinado contexto que se constrói um problema, e nesse mesmo contexto que as possibilidades de solução são oferecidas. O contexto é formado por um conjunto de motivações, comprometimentos e pró-civilidade que são reconhecidos pelos agentes como um jogo que vale a pena ser jogado, mais do que isso, como algo que vale a pena ser vivido. Como é o caso do consumo do tacacá no contexto amazônico, a iguaria é um prato que possui valor simbólico, que em nome de sua “correta” execução, um arbitrário cultural, diga-se de passagem, faz valer a pena comprar ingredientes em supermercados, usar panelas de metal e consumir o tacacá em uma cuia. Assim, pode-se entender que um problema não é um desvio de um caminho certo, um ponto problemático em um mundo de complexidades bem estruturadas, ou um problema técnico que pode ser resolvido pontualmente. Nesse sentido, Coyne (2004: 6), explica

⁸ As metodologias de design de serviço, ou ainda *design thinking*, estão em evidência nos últimos anos. A razão de sua legitimação não se deve tanto ao seu ineditismo, abordagens mais participativas de desenvolvimento de projeto já existiam, tal como na filosofia da Bauhaus de que o designer deveria trabalhar dentro da indústria, ao lado dos engenheiros e projetando para as massas. Essa maneira de projetar ganha um formato muito próximo do atual na década de 1960, com o design participativo. Se hoje há uma popularização dessas metodologias isso se deve, em grande parte, as atuais condições de desenvolvimento de produtos e soluções, no caso à “cultura de *startup*” e toda uma mitologia que as empresas de tecnologia do vale do silício, acabam criando e promovendo.

que os problemas tidos como bem definidos, como os problemas matemáticos, são versões diminutas e limitadas dos problemas mais complexos, que podem, momentaneamente ser resolvidos através de metas, objetivos, regras e estruturas previamente estabelecidas, sua pertinência se justifica na sua relação com o meio, quando se quebra essa ligação, esse problema e sua solução perdem sua razão de existir.

Partindo dessa perspectiva, dentre as múltiplas possibilidades de se entender como esse e outros aspectos sociais, econômicos e culturais, influenciam e foram influenciados no processo de formação cultural do Amazonas, essa pesquisa procura identificar como os processos de configuração da formação da cultura local caracterizam e são caracterizados pelo Design. Considera-se o Design em seu sentido mais amplo, a forma moderna de se produzir coisas. Para isso, considera-se tanto a modernidade que em um primeiro momento “invade” a região nas disposições de espaço e tempo dos viajantes e colonizadores, quanto aquilo que posteriormente foi sendo produzido e/ou consumido na região como resultado do esforço de modernização da sociedade local. A pesquisa vai tratar do Design que é produzido, que circula e é consumido no Amazonas a partir de suas relações contextuais, dos desdobramentos locais e globais dessa prática. Por essa razão o **tema** que será trabalhado é “Design e cultura no contexto globalizado.” Sendo o Design entendido como Forty (2007: 20) o aborda, uma disciplina que se relaciona diretamente com o capitalismo e o processo produtivo industrial, mais especificamente, como parte inerente da produção industrial capitalista.

Consequentemente, este entendimento é mais amplo que aquele proposto pelo ICSID, pois o Design no raciocínio de Forty (2007: 43) não se limita ao trabalho do designer ou aquilo que o Campo do Design considera pertinente, mas sim, à instância criativa no modo de produção de bens, produtos e serviços, na modernidade. A partir desse período, o Design se distingue como uma atividade separada no processo de produção industrial, pois não é mais possível que um único artífice seja responsável por todo esse processo, da concepção, passando pela produção, chegando até a venda desses produtos. Visto que a manutenção do capitalismo depende assim de sua capacidade de inovar e vender novos produtos, o Design possui um papel fundamental nessa empreitada, e sua singularidade se constrói a partir desse pressuposto, de que a especialização dessa atividade proporciona uma recompensa maior ante o modelo

anterior. Na linguagem empresarial atual podemos dizer de outra forma: que a divisão do processo produtivo e a particularização da atividade de Design se justifica em razão do seu maior retorno sobre o investimento. Ainda assim, ao tratar do Design, o autor identifica dois usos para a palavra design, como substantivo e como verbo. Porém, esses dois usos não são independentes, seja design como verbo ou como substantivo, ambos os sentidos são transmitidos quando se utiliza o termo, visto que a aparência das coisas expressa sua condição de produção, pois fica evidente, de alguma maneira, que o plano foi arquitetado, o desenho foi traçado e que a intenção foi explicitada ou dissimulada. O vazio que existe entre o verbo e o substantivo é aquele deixado pela divisão do trabalho, alienando o criador do processo produtivo e a dinâmica de produção das dinâmicas sociais.

Janet Wolff (1982) aponta que toda prática de produção criativa relaciona aspectos estéticos e extra-estéticos, podendo o Design ser incluindo na categoria de prática de produção criativa. Isso porque, a exemplo da Arte e do Artesanato, a prática do Design⁹ possui aspectos estéticos e extra-estéticos que influenciam em sua configuração, como os aspectos técnicos, produtivos, e os extra-técnicos, como o gosto de uma determinada cultura e as dinâmicas de mercado. Esse entendimento, já em um primeiro momento, sinaliza que para compreender a particularidade do design produzido localmente, como no caso, o design produzido no Amazonas, não basta uma análise formal de seus elementos pictóricos, técnicos ou produtivos. Deve-se considerar o resultado dessa prática dentro das dinâmicas sociais, isto é, não apenas na instância de produção, mas também na forma como esses objetos circulam e são consumidos. Esse é um processo dialético, pois as competências, intenções, valores e juízos dos criadores – seus valores estéticos e extra-estéticos –, são forças que colidem no espaço simbólico que é o Campo do Design e se materializam na confecção do objeto de Design, havendo em seu resultado uma série de escolhas preteridas ou preferidas com base nas escolhas dos criadores e na sua conformação ou confronto com os critérios dominantes. Por essa razão que o Campo do Design, a exemplo de qualquer

⁹ Quando se refere ao termo prática está deve ser entendida a partir da definição de Bourdieu (1983), que a coloca como uma exteriorização da estrutura que fora interiorizada ao longo da formação do agente, do seu *habitus* individual. O *habitus* é um sistema de predisposições duráveis formado pelo trabalho pedagógico, difuso e anônimo, de incorporação do ambiente social estruturado. Trata-se portanto de uma estrutura estruturada predisposta a funcionar como uma estrutura estruturante. A prática do design seria assim a exteriorização resultante do inculcamento da estrutura estruturada que forma o próprio campo nas ações que o campo julga relevante. Essa exteriorização possibilita a reafirmação ou redefinição da estrutura estruturada, por isso se diz que é uma estrutura estruturante.

outro campo, por estar inserido dentro do espaço social, tem suas ações concretizadas no espaço social e conseqüentemente, há uma concomitância de interesses, do campo e do espaço social, quando estes são semelhantes e um embate quando são divergentes.

Assim, os produtos resultantes das práticas do Campo do Design se relacionam uns aos outros em um sistema de signos, que só possuem sentido nessa relação e na dialética da construção social, que engloba a produção, circulação e consumo desses bens. O sentido dado a cada uma dessas instâncias em determinado meio é resultado das práticas de seus agentes, o todo das práticas de produção, circulação e consumo, que pode ser caracterizado como a cultura daquele meio. Logo, o sentido dos artefatos não é construído apenas nas abstrações e no simbolismo dos gestos que permeiam a vida em comunidade, mas também a partir da interação do homem com a própria materialidade que constitui esses espaços. Pode-se chamar de cultura material essa complexa trama de possibilidades que se concretiza na matéria, mas que nunca se encerra, pois essa rede de significados muda de acordo com as práticas, que não são estanques (LIMA, 2011: 20). A cultura material se relaciona mais à matéria que a materialidade, assim, não se trata da análise dos objetos em si mesmo, ou na sua diferenciação dos demais objetos que compõem sua rede de significado. Por mais que essas análises formais e semióticas auxiliem em seu entendimento, é em seus usos, apropriações sociais, as técnicas de produção e sua manipulação, além da importância econômica e sua necessidade social e cultural, que conseguimos adequadamente identificar seu sentido. Cabem na cultura material o objeto material, como os monumentos, e também os utensílios para a produção de uma cultura, como no caso dos alimentos para uma gastronomia.

Atualmente, ainda que não seja a única instância de configuração de artefatos, é na dinâmica do capital e da produção de mercadorias que os bens são produzidos. Por essa razão, pode-se afirmar que o Design é o responsável pela produção de cultura material na modernidade. A prática do Design ocorre dentro de um espaço social específico, naquilo que se costuma chamar de Campo do Design. Porém, seus interesses não se constituem somente por seu intuito de produzir uma cultura material relevante e significativa, existem os interesses particulares dos agentes e o próprio interesse do campo. Conforme Bourdieu (2005), um campo é um local tensões, onde os agentes lutam pela preservação de um jogo específico. O jogo em questão aqui, é o

Design, que como todo campo, é um espaço legítimo para identificação de certos valores sociais, como o certo e o errado, visto que é no campo que se define as estratégias válidas e quais aquelas que são desleais ou ilegais, como por exemplo a cópia ou o plágio. O interesse de participação no campo é o interesse de se apropriar do capital inerente àquele campo. Nessa percepção, Bourdieu (2005) define capital simbólico a partir da noção de capital econômico. O capital econômico pode ser entendido como Marx ([1893] 2013: 223) o apresenta, um conjunto dos meios de produção. Este conjunto, historicamente, se consolida no começo do século XVI a partir da mudança nos meios de produção e circulação. Nessa época que surgem as condições que levam a mudança da categorização da mercadoria, as condições que permitem que as mercadorias sejam produzidas e comercializadas por seu valor de troca ao invés de seu valor de uso. Se anteriormente imperava a dinâmica de produção de mercadorias para se adquirir dinheiro para comprar outras mercadorias, agora, sob a lógica capitalista, a partir dos recursos previamente acumulados, produz-se novas mercadorias, para que com seu comércio, acumule-se mais dinheiro, isto é, mais capital. Nessa dinâmica, o dinheiro acumulado nessa última etapa, torna-se por determinação o capital. No caso do capital simbólico, os meios são distintos, mas a lógica é semelhante. Os agentes investem seu capital cultural com o objetivo de acumular mais capital simbólico, uma operação que visa a ampliação de seus recursos e a dominância nesse espaço de produção. Assim, os agentes que jogarem pelas regras reconhecidas no campo e na sociedade são recompensados com um capital simbólico, que permite que esse agente realize mais operações no campo quanto maior for seu capital acumulado, mas essa troca é dinâmica, dependendo da posição que se toma no campo, às vezes a ganho é maior para o participante, às vezes o ganho acaba indo para um outro agente ou mesmo se dilui no próprio campo (BOURDIEU, 2005).

O que Bourdieu aponta é que as relações e as práticas do campo não podem ser dissociadas das relações de poder que estruturam a sociedade e, no caso, o próprio campo. Há de se considerar as tensões do campo e as pressões do meio social, mas sempre sob essa dinâmica. Entende-se assim que é pouco produtivo para o tipo de abordagem utilizada por essa pesquisa considerar o Design a partir de seus pressupostos teóricos somente (as tensões do campo) sem levar em conta as particularidades locais, no caso, sul-americana, brasileira e amazônica (as pressões desse espaço social específico). Isso não significa dizer que a teoria é incompleta, mas que ela não pode ser dissociada da prática. Os pensadores que se propõem a pensar o

Design, como Forty, Heskett, Lupton e Bonsiepe devem ser tratados com cautela porque no tipo de estudo aqui proposto o Design é abordado como uma prática social aplicada, então, por mais que tenhamos uma sociedade capitalista industrializada historicamente implantada na região amazônica e nos locais em que esses autores constroem as suas falas, é imprescindível considerar as particularidades da prática do Design em relação as demais práticas sociais e a forma como cada um desses espaços sociais se sustenta e se constitui.

Por isso que essa pesquisa procura identificar como se estrutura a relação do *Design* com a cultura no meio amazônico, ou mais especificamente, o papel e a influência do Design na cultura amazônica. Para isso, é necessário mapear em que medida essa prática atenua ou acirra as diferenças, desigualdades e exclusões locais por meio das trocas simbólicas e econômicas que ocorrem intrínseca e extrinsecamente ao Campo do Design, como as tensões internas se colocam e são colocadas pelas pressões do espaço social, os processos de dominação simbólica e as instâncias de resistência. Tendo em mente que o Design é uma instância de disputa ideológica e que os objetos de desejo que o Design cria não têm seu valor definido em si ou somente no interior do campo, mas sim socialmente, ainda que sua configuração obedeça estruturas estruturadas, como as regras legitimadas pelo campo; o **problema** que se apresenta é: quais os critérios estéticos e extra estéticos devem ser utilizados para abordar a produção, circulação e consumo do Design no contexto cultural amazônico?

Para responder essa pergunta, a **hipótese** é se utilizarmos os critérios que instituem e são instituídos pela cultura amazônica para entender as singularidades do Campo do Design enquanto prática laboral criativa e sua relação com a Cultura Amazônica, então poderemos oferecer uma compreensão mais abrangente do Design no Amazonas e apontar novas estratégias para a manutenção do capital simbólico para esse meio e para os produtores locais de bens simbólicos. Estes critérios passam pelos processos particulares de formação cultural do contexto amazônico, tais como o processo de hibridização das diferentes temporalidades por conta da compressão de espaço e tempo, as relações do homem com seu meio social e os processos de produção, legitimação e distribuição de práticas laborais nesse espaço, as estratégias de dominação, simbólica e concreta da globalização, assim como as potencialidades por ela aberta.

Entende-se que essa proposta abarca de modo mais adequado as intenções,

valores e juízos estéticos e extra-estéticos identificados anteriormente, tendo em vista que esses são aspectos confluentes e relevantes para se colocar em prática uma análise mais profunda da produção dos objetos de Design da região. Pode-se compreender, por exemplo, porque a cuia se mantém com utensílio para o consumo do tacacá frente às diferentes possibilidades de uso de objetos com o mesmo fim, no caso, servir um alimento desse tipo, ante a potencialidade quase que inesgotável do Campo do Design de oferecer novas propostas. Atenta-se também às relações laborais entre os diversos campos que influenciam no próprio funcionamento do Campo do Design, sem ignorar a autonomia relativa deste.

Para operacionalizar essa hipótese, e assim refutá-la ou confirmá-la, o **objetivo geral** é: identificar o processo de estruturação e a configuração do Campo do Design no Amazonas assim como as contribuições e consequências, concretas e simbólicas, deste para a cultura amazônica no contexto globalizado.

Uma pesquisa que tenha como objetivo tratar do capital simbólico das populações locais dificilmente alcançará êxito desconsiderando os múltiplos aspectos da relação entre o local e o global, ou utilizando apenas uma história factual ou uma descrição estética formalista ou idealista. Por mais que os critério legitimados pelo Campo do Design deem conta de uma análise dos aspectos formais do objeto, a tarefa que se pretende aqui, é mais ampla. Assim, alguns **objetivos específicos** foram traçados levando em consideração os ganhos oriundos de uma abordagem interdisciplinar, sendo eles:

- Apresentar uns instrumental teórico-metodológico para a análise das noções de cultura, sociedade, modernidade e do Campo do Design enquanto produtor de bens simbólicos.
- Discernir as relações do homem com o meio amazônico através da análise de suas formas de representação – cultura visual –, significado e valores sociais estabelecidos e associados a essas produções.
- Demonstrar o modo como as elites econômicas, políticas e culturais do Amazonas produzem e legitimam as interseções das diferentes temporalidades históricas e como a ideologia comercial dominante globalmente – globalização – interfere na produção e circulação de bens simbólicos na Amazônia.
- Conceber e apresentar um modelo para avaliação do mercado de produção de bens simbólicos produzido pelo Design do Amazonas alternativo à ideologia

comercial globalmente dominante, considerando-se especialmente as particularidades da cultura amazônica, os processos de produção desses bens e o resultado do hibridismo cultural local.

Com esses objetivos, procura-se fazer uma análise da realidade do Campo do Design no Amazonas. Entretanto, essa análise não será apenas descritiva, nela busca-se conhecer as causas materiais e as motivações particulares de agentes e instituições que expliquem o cenário em que a prática do Design se desenrola. Para isso, mostra-se necessário um estudo das fórmulas narrativas e das ideias locais, onde se manifestam e se escondem os valores e as promessas, preferidos e preteridos, no processo de formação da conjuntura social da região e como estes se relacionam com o Campo do Design. A partir daí, será possível evidenciar as falhas e contradições internas dessas noções, para que então se possa propor os termos que possibilitem uma potencial mudança dessa situação, no sentido de uma diminuição das diferenças, aceitação das desigualdades e inclusão do que fora olvidado e excluído. Evidentemente que essa iniciativa suplanta os limites do Campo do Design, que por si só, não possui a força ou a abrangência que essa iniciativa exige, exigindo que a análise abarque outros campos de produção de bens simbólicos. Assim, essa é uma pesquisa exploratória qualitativa, já que pretende circunscrever a complexidade da situação social amazônica, identificando-se os componentes materiais e simbólicos que a levaram a sua configuração particular.

No segundo capítulo, expõe-se a modelagem teórica da pesquisa. Constam as principais noções utilizadas para alcançar os objetivos propostos, como as de modernidade, modernismo e pós-modernidade, as diferentes temporalidades e as práticas sociais de produção de bens simbólicos. Estando essas noções postas, pode-se demonstrar com mais clareza como essa disposição de espaço e tempo trata e particulariza as práticas criativas, o que justifica a noção de que se tratam de práticas de produção de bens simbólicos. Essas práticas, por sua vez, são particularizadas, influenciam e são influenciadas pela cultura, pela identidade de uma determinada formação social, assim, as noções de cultura, seus desdobramentos e as escolhas feitas para abordar essa manifestação são expostas e justificadas. Trata-se, de maneira mais detalhada, como se estabeleceu a configuração de espaço e tempo que caracteriza a modernidade, seu estado atual e também, como esse impacta nos campos de produção de bens simbólicos. Por fim, são apresentadas as possibilidades de relacionamento e as consequências na manutenção, absorção e/ou hibridação de

cada uma das temporalidades; pré-moderna, moderna, e a supostamente pós-moderna.

No terceiro capítulo é apresentada uma breve trajetória das formas de representação da Amazônia. Partindo da conquista, momento em que os europeus adentraram e impuseram sua posição de dominante às populações nativas, passando pela colonização, que consolida a presença do Estado Lusitano na região, chegando finalmente à modernidade, quando a região se coloca de modo mais concreto à dinâmica de interesses do capitalismo e da globalização; mostra-se, de modo mais detalhado, como a modernidade foi se impondo, influenciando e sendo influenciada pelo meio social amazônico. Cada um desses períodos é marcado por noções e ideologias específicas à região, quase sempre exógenas e depreciativa em relação às práticas, saberes e povos nativos. Da invenção da Amazônia, sua infância do mundo, de seu determinismo geográfico ou de uma terra imatura e por ser explorada, essas noções coexistem em maior ou menor grau até os dias atuais, como bem demonstram os bens simbólicos produzidos localmente, objeto de análise desse capítulo. Percebe-se assim, que as práticas de produção de bens simbólicos e suas formas de representação foram utilizadas nos três períodos históricos propostos – conquista, colonização e modernização – como ferramentas de manutenção de práticas sociais locais mas também de inculcamento dos valores exteriores à região, principalmente aqueles caros à globalização, antes mesmo da instalação do Parque Industrial de Manaus, em 1967, e do início do primeiro curso de Design do estado, em 1983, na Universidade Federal do Amazonas. A desmistificação e revelação das estratégias de dominação busca munir os agentes que influenciam e são influenciados por essas práticas com argumentos críticos e proporcionar uma reflexão acerca dos interesses, ganhos e perdas em jogo, que se escondem ou não são tão evidentes nesses objetos, seja na arquitetura, na Arte plástica, no grafite ou no Artesanato. A posição de cada campo de produção em relação à essas narrativas, a maneira como as reforçam, contestam ou problematizam mostra-se relevante para situar o Campo do Design enquanto campo de produção de bens simbólicos na região, objetivo do capítulo seguinte.

No quarto capítulo é realizado um delineamento histórico e ideológico do Campo do Design na região amazônica com o objetivo de demonstrar a forma como o campo local se relaciona com o nacional. A partir da fala de dez designers que se formaram e atuam na região, foi identificada a trajetória social do Campo do Design, suas estratégias de resistência e de legitimação e o capital simbólico acumulado por esses

agentes. A análise dessa situação, dos ensejos e temores desses agentes e suas aspirações serviram para expor o espaço dos possíveis, as fissuras narrativas e a eficácia do Campo do Design enquanto estrutura estruturada e estrutura estruturante do *habitus* desses agentes. Na Amazônia, o moderno e o antigo coexistam de forma complexa, alguns hábitos permanecem mesmo ante a lógica globalizada, outros foram incorporados e outros desapareceram por completo, desse processo de hibridação é possível identificar qual o espaço simbólico do Campo do Design no imaginário social coletivo, a que este se vincula e qual a relação entre discurso e prática e quais as relações do campo com a cultura amazônica. Utilizando a noção de dom e dádiva em relação ao design e as práticas produtivas locais é possível compreender um pouco melhor as estratégias de dominação da globalização e suas consequências para os campos de produção de bens simbólicos. Ao final do capítulos, apresentamos a noção de perspectivismo como uma forma de repensar o espaço do design e de traçar estratégias distintas para a prática e o entendimento do Design no Amazonas e como forma deste Campo se relacionar com a cultura amazônica. Como o desenvolvimento de uma investigação do tipo que se faz aqui, quase que inevitavelmente, acaba-se fazendo emergir outros questionamentos, desdobramentos mais profundos e específicos, por isso encerramos o texto listando possíveis próximos passos e futuras oportunidades de pesquisa.