

### 3

#### A formação dos campos e das práticas de produção de bens simbólicos no Amazonas

*A água do rio é doce.  
Carece de sal, carece de onda.  
A água do rio carece  
da vândala violência do mar.  
A água do rio é mansa  
sem a ameaça constante da vagas  
sem a baba de espumas brabas.  
A água do rio é mansa  
Mas também se sanga  
(...)  
A água doce não é tão doce  
Antes fosse.*

Astrid Cabral  
Visgo da terra.

Os versos de Astrid Cabral diferem daqueles que empregamos nas epígrafes anteriores, traçam uma diferença, pela ausência e pela presença, entre a água doce e a água salgada, entre o rio e o mar. Em uma primeira leitura poderíamos crer que o poema trata apenas de uma diferença entre o interior do país e sua costa, mas sob um olhar mais atento, é possível afirmar que o poema é a categorização do Norte do país, sua particularização a partir de suas condições naturais. A lógica do texto não pode facilmente ser estendida para qualquer rio em razão do fato de que os rios do Norte são de um tipo específico, são rios ao mesmo tempo perigosos e dadivosos, agigantados, imensuráveis e eternos, com toda a abrangência que permeia esses termos. Aquilo que normalmente se chama de rio nas demais regiões, no Norte é chamado de igarapé, para os nortistas estes são meros braços de rio. A escolha pela categorização não se deu pela semelhança, mas principalmente pelas diferenças entre os rios e o mar, curiosamente o Rio Amazonas já foi chamado de Rio-mar, um nome dado pelos europeus. Na tentativa de domar o desconhecido, nomearam-no com um nome conhecido. Essa referência, de um rio que é quase mar, fazia sentido para os europeus pois o Rio Amazonas não se encaixava no entendimento que estes tinham de rio, por outro lado, para quem sempre viveu na floresta, o nome não faz muito sentido, rio é rio, mar é mar, ou em muitos casos, não é nada porque não existe.

Apesar da diferenciação que se estabelece, o poema não cai no lugar comum da exaltação emotiva do regional. Como bem aponta a poetisa, ao contrário do mar, que faz intimidações o tempo todo, com sua “ameaça constante das vagas”, que deixa patente sua “baba de espuma bravas”, o rio quase sempre se parece manso. Há um profundo respeito pela mansidão do rio, mas como todo respeito, esse não fora imposto, fora conquistado. Fica claro que o rio passa e segue como somente pode passar e seguir, o homem que se aventurar nele deve conhecer seus caminhos sob o risco da água, que é doce e calma, de repente se zangar. O amazônida pode tirar seu sustento do rio, mas que não pense jamais em desafiá-lo. Aqui não há a noção romântica de infância do mundo, pois não há inocência nessa relação, esse respeito foi adquirido com muitos erros, é fruto de um amadurecimento; também não se trata de um povo que consegue viver em “equilíbrio” com a natureza, pois se há um equilíbrio, esse é definido a cada dia, a cada curva de rio... “A água doce não é tão doce. Antes fosse”.

A autora escolhe um elemento universal, a água, e por meio das semelhanças e diferenças entre o que há de universal e de particular à região, em poucas linhas diferencia e contextualiza esse elemento. Guardadas as devidas proporções, é isso que se pretende fazer nesse capítulo, sendo o objeto de análise os campos de produção de bens simbólicos: a Arte, a Arquitetura e o Artesanato; deixamos para o Design para o próximo. O objetivo principal desse capítulo é localizar esses campos no Amazonas, considerando sua “universalidade”, isto é, considerando em linhas gerais as práticas difundidas e legitimadas globalmente – cujo entendimento fora apresentado no capítulo anterior –, a partir daí, identificar as “particularidades”, os caminhos que esses campos tomaram devido as conjunturas singulares à região. Por localizar se entende tanto a identificação de seus limites simbólicos, a singularidade de suas práticas, como também a maneira como flui o capital resultante das trocas, concretas e simbólicas, entre os agentes que compõem um dado campo. Investigar e identificar como esse capital é acumulado ou desvalorizado, nas instâncias de produção, circulação e consumo. Para tanto, devemos examinar a partir do processo de formação e constituição desses campos na modernidade, ainda que brevemente, como estes procedimentos foram impostos à região, as lutas simbólicas que foram travadas em nome dos interesses dos agentes que os constituíram, a legitimação de suas práticas e sua especificação. Isso sem ignorar os discursos e as práticas dos primeiros agentes que se encontravam

nas instâncias de legitimação da modernidade, até a sua inserção no Amazonas.

Nessa empreitada, tendo em vistas as informações levantadas, posteriormente será dado um destaque maior ao Design, pois além de ser objeto de estudo da pesquisa, os percalços e deliberações que levaram à inserção e legitimação desse campo de produção de bens simbólicos na região transcendem as lógicas do próprio campo, são dependentes das dinâmicas desses outros espaços. Mantendo em suspenso a questão de que se é possível chamar de “campo” o espaço social de cada uma dessas práticas, aponta-se que não se pode ignorar a paridade entre as práticas e agentes, locais e globais, e o que pode ser observado no cruzamento dos interesses individuais com as motivações econômicas, científicas e políticas do modo de produção capitalista nas suas estratégias para inserção e dominação na região amazônica. Disso decorre que as motivações extra estéticas que se cruzam nesse espaço – no caso, àquelas advindas da economia, da ciência e da política –, possuem profunda influência sob as motivações estéticas, que por sua vez, acabam configurando formalmente e simbolicamente os objetos que circulam na região. Esses cruzamentos constituem e são constituídos não apenas nos campos de bens simbólicos, mas também no horizonte imaginativo dos sujeitos sociais da região durante a modernidade, que, como se pretende mostrar, resultam em uma “globalização imaginada” muito particular.

Conforme proposto no capítulo anterior, essa pesquisa compreende a globalização como uma nova etapa na expansão capitalista. A partir da definição de globalização que foi apresentada – como um conjunto de estratégias de um suposto livre mercado desregulado para consolidar a hegemonia e a presença global de grandes conglomerados industriais, corporações financeiras, e dos *majores* da indústria cultural de massa –, resta agora identificar quais das diversas estratégias de dominação foram utilizadas na imposição dessa disposição de espaço e tempo no meio amazônico.

Contudo, ante o objetivo apresentado, uma primeira questão que se deve responder é se, conforme dito anteriormente, Latour ([1974] 1991) estaria correto ao afirmar que nós “jamais fomos modernos” tal como propõe em sua obra de mesmo título. Este imperativo, além de ser o título de um de seus mais famosos livros, é uma assertiva que – usando outro termo utilizado pelo autor justamente quando este fala do Design –, deve ser vista com cautela.<sup>1</sup> Para sustentar sua

---

<sup>1</sup> A referência aqui é o texto de Bruno Latour chamado “Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Slotedijk)” .

proposta, Latour demonstra que a sociedade ocidental jamais alcançou os objetivos traçados pelos seus primeiros pensadores, filósofos, cientistas e pesquisadores. Conclui que por mais que a modernidade possa ter tido avanços significativos quanto a produção de bens e superar vários limitantes naturais da existência, a bem da verdade, ela não conseguiu livrar o mundo da superstição, acabar com as fontes de sofrimentos ou ao menos suprir as necessidades materiais mínimas da sociedade como um todo.

No momento em que se propõe a pensar nessa perspectiva, não há como ignorar o peso das palavras de Bourdieu (1983: 83) que, ironicamente, dizia que as questões ligadas a pesquisa sociológica, em certo sentido, apenas evidenciam o que já é evidente, a pesquisa sociológica escancara portas que já estão abertas. Nesse sentido, isso corresponde ao fato de que a problemática das benesses da modernidade já era sentida na sociedade e vinha sendo discutida largamente no campo artístico pelos agentes que se dedicaram à análise dos impactos da modernização da sociedade. Apenas para citar alguns exemplos, no campo da literatura, destacam-se Charles Dickens, Gustave Flaubert e Victor Hugo, e no da pintura, principalmente com os artistas do expressionismo oriundo da cultura germânica, como van Gogh, Munch e Kirchner. Esses artistas mostravam que a modernidade falhava em se cumprir e até aquele momento, não éramos “verdadeiramente” modernos, mais do que isso, algumas dessas obras já apontavam o fracasso dessa iniciativa. Essa leitura, de que jamais fomos modernos, é uma constatação inquestionável também reconhecida no campo acadêmico, a exemplo daquilo que Freud, Heidegger, Lyotard e Harvey, dentre vários outros, concluem em seus estudos. Conforme estes artistas e pensadores colocam, alguns de maneira mais evidente e outros de forma mais sutil, a modernização da sociedade falhou em proporcionar a positividade almejada pelos primeiros modernos. Se a modernidade nunca alcançou aquilo que se propunha, então, realmente, jamais fomos modernos.

Ainda assim, particularizando à região em relação a esse pressuposto universal através de uma análise dedicada às condições históricas e sociais dos povos da Amazônia, verifica-se que ao se afirmar que jamais fomos modernos é possível que essa seja uma conclusão precipitada, uma leitura enviesada. Enfim, é preciso cautela para afirmar tal coisa. Em parte, porque Latour joga com os diferentes ângulos dessa suposição a partir de sua posição, para tanto utiliza um sentido denotativo próprio que possui um significado muito particular dentro de

sua própria narrativa. Se essa proposta for lida separada de seu contexto – e em especial, se deslocada para o contexto regional amazônico –, é por demais arriscado, perigoso – e em certa medida, irresponsável – dizer que jamais fomos modernos. Se por um lado jamais fomos modernos, por outro, ainda hoje persistem aqueles que acreditam que a modernidade é o único caminho possível e está em vias de se realizar. A distância do espaço de fala de Latour e o espaço social amazônico não pode ser ignorada, à exemplo da extensão dos rios da região, essa é uma distância agigantada. Tentando percorrer essa jornada com o intuito de diminuir os vazios discursivos se verificam vários percalços, no caso do Brasil, é possível afirmar que essa visão, de uma modernidade porvir, permanece como a dominante sob vários aspectos, em seu sentido prático e simbólico. A imbricação entre essas duas dimensões, assim como suas consequências, é ainda mais evidente no campo político, instância em que a sociedade discute sobre como pretende ser e em que são executados a maior parte das estratégias para colocar essas visões em prática. Nessa instância se evidencia que o projeto da modernidade ainda é um cacoete recorrente para as elites e os dirigentes das classes dominantes. Especificamente, no caso da Amazônia, a questão da “entrada na modernidade” ainda se apresenta, aos olhos destes, como um problema não resolvido.

A saída mais fácil para esse tipo de situação é apontar os entraves que ocorreram que impediram que a modernidade se realizasse plenamente. Existe uma questão em torno da proposta moderna que evidencia como essa proposta não se realizou como se pretendia em nenhum lugar, porém, ao se analisar caso a caso é possível verificar que sob certos aspectos, algumas iniciativas tiveram mais sucessos do que outras. Usando uma métrica como a da desigualdade social, existem sociedades menos desiguais que outras. Se sustentamos que a modernidade pode contribuir para diminuir essa desigualdade econômica e social, mais uma vez caímos na questão de como entrar e sair da modernidade. A superação desse impasse precisa primeiro levar em conta o modo como ocorreu o embate entre tradição e modernidade e as particularidades de cada local no que se refere às dinâmicas de poder e demais variáveis sociais que se relacionam àquela problemática. Conjunturas diferentes vão exigir estratégias diferentes para se entrar e sair da modernidade. Se cada espaço social teve que enfrentar questões distintas sobre sua entrada na modernidade, questões essas que passavam pela instância econômica, política e cultural, para evidenciar esses movimentos é preciso localizar historicamente e detalhar os eventos mais

representativos. Com isso é possível visualizar de modo mais claro os ganhos e as perdas locais resultantes desses movimentos.

Ante as conclusões apresentadas, do custo para entrar na modernidade – capítulo anterior – e a indissolúvel questão se somos ou não somos modernos, o que se busca evidenciar é que mais importante do que sermos ou não modernos é entender para onde apontam nossos esforços. Para isso é necessário lançar esse questionamento para os agentes e as instituições que possuem poder e autonomia de tomar a maior parte das decisões que determinam a direção de para onde (achamos que) estamos caminhando. Nesse sentido, é patente que continuamos “avançando” em direção à modernidade, estando esse movimento fortemente calcado, usando os já citados termos de Boaventura ([2002] 2016: 240), em uma **razão proléptica** – aquela que não se dedica a pensar o futuro pois coloca este como uma superação linear, automática e infinita do presente –, associada a uma **razão metonímica**, que não admite outras formas de racionalidade que não a tecnicista e racionalista.

Um exemplo atual é o plano de construção da série de hidrelétricas na região do Rio Tapajós, um desrespeito com o meio e os habitantes da região. Ressaltando que a motivação e justificativa “desenvolvimentista” que rege essa iniciativa, no que se refere ao campo político, pode ser encontrada tanto na direita quanto na esquerda. O projeto de Belo Monte é do Governo do PT e não parece que será descontinuado pelo governo provisório, que não apenas adotou um lema positivista, “ordem e progresso”, como seu plano de governo se chama “Ponte para o Futuro”. Mais uma vez, a referência proposta por Canclini – aceitação das diferenças, diminuição das desigualdades e inclusão dos excluídos – mostra-se como um critério, ainda que parcial, válido para dissolver algumas noções ideológicas que perpassam ambos os espectros do campo político e econômico, pois servem para demonstrar como uma única narrativa sobre o progresso acaba por resultar em um “ismo”, sufixo que denota que o referente é um sistema a ser seguido, uma referência a si mesma. Por isso uma metonímia, ou seja, esse termo é um recurso de linguagem que consiste em empregar um termo no lugar de outro em razão do entendimento de que há entre ambos uma estreita afinidade ou relação de sentido, assim, o caminho do homem é o progresso, e o progresso é a modernidade. Como todo sistema, um “ismo” se pretende sem brechas ou vazios, quando estes ocorrem, são considerados meros efeitos colaterais, situações em que o sistema não se realiza plenamente, uma crise pois se assume que quando o sistema tiver sido

realizado plenamente, tais problemas não ocorreram. O que se evidencia é que a crise moderna não é um estado de exceção, mas a própria condição do sistema produtivo capitalista. Oportunamente, ainda é válido lembrar que na medicina, o sufixo “ismo” indica uma patologia, uma doença. Nessa perspectiva que se crítica a auto-referência do desenvolvimento, um progresso a qualquer preço, que se substancializa em “desenvolvimentismo”.

Assim, enquanto se encontrar a mercê de tais esferas, a forma como os amazônidas se enxergam e enxergam a região vai ser construída segundo os avanços, retrocessos e redefinições nos processos de dominação simbólica dessa lógica no espaço social local. Evidentemente essa não é uma ação unilateral, pois existem particularidades na conjuntura local, além de características culturais, que nesse embate de forças acabam resultando em assimilação e ressignificação, ou ainda, hibridismo, resistência ou suavização desse processo. Não se trata, portanto de um processo, usando um termo característico da globalização, *top-down*, em que a aquilo que é imposto pelos dominantes é aceito sem questionamentos pelos dominados, o desenrolar desse embate se evidencia nas diversas resultantes que se manifestam nas práticas culturais locais.

Diante desse panorama que será tratada a construção simbólica da região e a maneira como esses entendimentos se manifestam nos campos de bens simbólicos. Cosgrove ([1984] 1998) descreve as relações entre sociedade e paisagem demonstrando como a noção que se tem sobre paisagem é um desdobramento da forma como uma determinada cultura vê o mundo. Trazendo essa modalidade de consciência para a forma como se constitui a paisagem urbana de Manaus, capital do estado do Amazonas, está é representativa da problemática moderna aqui apresentada, pois a paisagem urbana da cidade se apresenta como uma emancipação que não emancipa enquanto perpetua essa promessa como *devir*. A história de fundação da cidade sempre esteve pautada pelo ímpeto de levar o progresso à região. Ironicamente, ainda que de modo acidental, o primeiro nome da cidade foi Lugar da Barra, indicando que esse processo não seria algo fácil, realizado sem esforço. Por uma série de particularidades históricas, a serem detalhadas adiante, o fato é que a cidade cresceu de costas para o Rio Negro. Atualmente, o perímetro urbano da cidade é limitado em quase 60% de sua extensão pelos Rios Negro e Amazonas. Apesar disso, com algumas poucas mudanças, como a área da Ponta Negra, essa orla é caracterizada pela segregação urbana, pela ausência de serviços

básicos e pela exclusão, concreta e simbólica, de seus moradores. Essa exclusão caracteriza-se na falta de planejamento urbano para essas áreas, de serviços como saneamento básico, segurança, transporte público de qualidade, etc. Simbolicamente, os moradores desses bairros não “fazem parte” das imagens e do imaginário da cidade de Manaus, daquilo que é produzido e circula nas várias instâncias de legitimação simbólica. São consideradas o substrato negativo das práticas de urbanização modernas, eficientes e racionais. Dificilmente será possível achar um cartão postal dessas áreas.

Essa separação e distinção é um sintoma característico do “modernismo sem modernização” a que se refere Canclini quando trata da relação entre discurso e prática das elites em relação aos planos de desenvolvimento social e econômico realizados nos últimos dois séculos na América Latina, eventualmente poderíamos tomar a formulação de Latour, embora ele não tenha dito isso, como algo semelhante a do Canclini. Que embora tenha havido produção de riqueza, ela não foi distribuída e por esse motivo foi uma modernização sem modernidade, isto é, nunca fomos modernos. Ainda hoje essa é uma relação complicada e com muitas lacunas, como bem demonstram os problemas que afligem a periferia da cidade. Que há bem da verdade não é periferia, pois constitui a maior parte da cidade, o mais adequado seria dizer que periférico, fora do caso mais comum, é um espaço com planejamento de tráfego, saneamento básico, estrutura de lazer, etc. Um exemplo mais específico e um tanto ordinário, mas elucidativo para o tema dessa pesquisa, é o caso do Hotel Amazonas (**figura 02**). O Hotel foi construído na década de 1950, é um marco modernista em um centro caracterizado por grandes casarões estilo neoclássico, que proliferaram durante o período da borracha. A construção do Hotel também marca o início da verticalização do centro da cidade.

Com um estilo moderno bem marcado e muito bem executado, a arquitetura original não deve nada ao que era feito nos grandes centros urbanos. Com projeto dos engenheiros Luís da Costa Leite e Helmut Quacken,<sup>2</sup> sua pedra fundamental data de 1947. Em 1951, contava com quarenta e nove apartamentos distribuídos em quatro andares, possuía como elementos

---

<sup>2</sup> Ao analisar a formação do imaginário individual e coletivo em sua obra *As Estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand defende que não há porque sobrepujar o essencial da representação aos ditames do sujeito ou da cultura enquanto ambos são constituintes e constituídos pelas trocas entre o indivíduo e o coletivo. Se, da mesma maneira que procede o autor, utilizamos exemplos individuais, produzidos por sujeitos específicos, para ilustrar os temas aqui abordados é tão somente porque essa operação é mais simples e didática, conforme o próprio Durand ([1992] 1997: 45) “é mais fácil ir do sujeito – mesmo que seja sujeito pensante! – para os complementos diretos e, depois, para os complementos indiretos.”



decorativos, jardins e gravuras assinados pelo paisagista Burle Marx (DUARTE, 2009: 251). Após esse período, na década de 1970, com a implementação da Zona Franca, o Hotel foi ampliado para poder receber mais hóspedes, e nesse momento o projeto original foi praticamente desconstruído, transformando o prédio em uma monstruosa caixa quadrada, que tão bem caracteriza nossa modernidade manca (**figura 03**). Em 1996, o hotel foi transformado no Edifício Ajuricaba, um prédio misto; os quartos se tornaram salas comerciais ou apartamentos residenciais. Atualmente, seus pilotis foram engolidos e transformados em paredes para conter ainda mais lojas.



**Figura 02:** Hotel Amazonas (1960). Fonte: Skyscrapercity.com. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-j8UMsKLZrA4/TWQ6jFm9ecl/AAAAAAAAAJrM/smV-mzPYm6Q/s1600/Hotel%2BAmazonas%2B1.jpg>. Data de acesso: 02 de junho de 2016.

A construção e as transformações do Hotel Amazonas simbolizam o modernismo sem modernização na medida em que, primeiramente, ilustra a ausência de diálogo com o passado, o presente e o futuro; o que significa também que esse processo ainda não terminou. Hoje, antropofagicamente devora aquilo que gerou, tal como Caetano mencionava em na música São Paulo, do seu deslumbramento com a modernidade paulistana, sobre “a força da grana, que ergue e destrói coisas belas”. A introdução desse marco moderno se deu de modo arbitrário, uma modernização forçada no sentido de que não procurou dialogar com a realidade das práticas concretas e simbólicas da cidade, às contemporâneas aquele período e às anteriores. O centro de Manaus, até então, era composto por casarões de estilo, suas construções, em geral, não

tinham mais do que três andares, o ponto mais alto do centro era a cúpula do Teatro Amazonas, que podia ser vista de praticamente qualquer ponto do bairro. A partir de então, a lógica perversa do custo benefício impera mais fortemente nesse espaço urbano e a verticalização torna-se regra.



**Figura 03:** Hotel Amazonas, hoje Edifício Ajuricaba (2016). Fonte: Blog Amazônia e o Mundo. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-j8UMsKLZrA4/TWQ6jFm9ecl/AAAAAAAAAJrM/smV-mzPYm6Q/s1600/Hotel%2BAmazonas%2B1.jpg>. Data de acesso: 02 de junho de 2016.

Outro aspecto do modernismo sem modernização pode ser traçado no plano estético, com suas transformações ao longo do tempo. Em termos estilísticos, desde de sua fundação, o Hotel destoa da paisagem, uma arquitetura moderna muito bem executada, mas genérica em quase todos os quesitos. Não obstante esse evidente confronto entre tradição e modernidade – sendo essa tradição já resultado de um processo de dominação posto em prática ao longo de 300 anos –, na sua reforma da década de 1960, o Hotel foi descaracterizado e perdeu seu aspecto mais significativo, o fato de ser um projeto em que os cânones modernistas foram executados com primor. O ideal modernista sucumbe ante a lógica do custo *versus* benefício, a mesma incoerência que o Marx indicou para o modo de produção capitalista. Se de um lado ele é um modo de produção revolucionário, pois é o golpe de misericórdia ao modo de produção feudal, liberando definitivamente as forças produtivas, suprimindo a fome e o atraso e por essa razão precisa ser louvado, por outro escraviza, explora e exclui de uma forma sem precedentes, que mesmo o

período feudal e tampouco a antiguidade não conheceram, pois, essa violência é intrínseca ao capitalismo. De qualquer modo, essa violência foi necessária para a liberação das forças produtivas. Ironicamente, as formas, os materiais e o modo de produção dessa expansão do hotel, obedeceram ao corolário modernista, eis aí o modernismo sem modernização.

Do mesmo modo como a água do rio é uma água que não se mexe, que aparentemente é mansa se comparada com a água do mar, mas que pode revelar grandes perigos, entendemos que o Design e os bens simbólicos possuem certa humildade, mas que nem de longe significa uma inação. No que tange a relação sujeito *versus* objeto, por muito tempo se ignorou a capacidade de agenciamento desses últimos. Graças a uma suposta hegemonia da consciência, noção reforçada pelo individualismo capitalista, os objetos, quando bem constituídos, eram tidos como meros receptáculos para a concretização de nossos valores, daquilo que entendíamos como sendo o justo, o belo e, conseqüentemente, o bom. Ainda hoje essa noção é dominante, a de que os produtos que nos rodeiam não passam de objetos passivos, onde toda expressividade destes pode ser resolvida na prancheta de desenho, na instância de produção.

Contudo, esconde-se no objeto um feitiço, um espaço vazio que permite com que esse adquira significados inusitados a partir das fissuras, do não-dito, daquilo que se quer esconder e, principalmente, de como esse molda e se molda às nossas práticas sociais. Conforme Derrida aponta, as coisas não são isso ou aquilo, elas são um sendo, um contínuo desenrolar. Nesse processo, símbolos de força se tornam símbolos de fraqueza; os de condenação, redenção; os motivos pelos quais se depreciava um povo ou uma cultura, podem vir a ser os principais símbolos de identidade que ante a força redutora globalizante, são os que se ostenta com mais orgulho. Nesse capítulo, além de identificar os principais objetos dos campos de produção de bens simbólicos no Amazonas sob essa perspectiva, pretendemos reconhecer o agenciamento que esses bens possuem sobre essa formação social, quando e como estes reforçam e desconstroem noções pré-concebidas e sua interação com os saberes e as práticas locais.

No caso da Amazônia, a relação com o futuro esbarra com um presente em disputa e mal resolvido, em grande parte, por ignorar seu passado ou porque esse passado é sistematicamente silenciado. Assim, da chegada dos europeus até o presente momento, foram vários os eventos que caracterizam a região

atualmente. A partir desse panorama, são tratados os diferentes campos de produção de bens simbólicos, suas particularidades e suas problemáticas. Para tanto, inicialmente será feito um esforço de caracterizar geograficamente a região justamente para demonstrar a impossibilidade de tratar de maneira uniforme o que veio a ser chamado de Amazônia. Isso posto, para tratar dos eventos mais significativos dos últimos cinco séculos são propostos três períodos históricos – conquista, colonização e modernização –, estes são assim divididos pois representam três maneiras distintas de entender e controlar a Amazônia, que, no que diz respeito a esse trabalho, terão impactos distintos, ainda que correlatos, na maneira como os bens simbólicos são produzidos e consumidos localmente. Por fim, são abordadas algumas práticas específicas, contemporâneas, características da modernidade, ou da fase ou período da modernidade que nos encontramos hoje, como uma forma de exemplificar e tratar essa narrativa.

### 3.1

#### **Três períodos para a dominação da Amazônia: Conquista, Colonização e Modernização**

Localizada na América do Sul, a Amazônia corresponde a toda área da bacia amazônica, o que equivale a algo em torno de 6 milhões e 800 mil quilômetros quadrados, trata-se portanto, da maior bacia hidrográfica do mundo. Chama-se de Amazônia Legal a parte dessa região que se encontra sob jurisdição brasileira, está possui um território de praticamente 5 milhões de quilômetros quadrados, ou seja, 59% do território nacional. A fisionomia predominante da Amazônia é caracterizada por uma densa floresta tropical, apesar de ter outros tipos de formações geográficas, como praias e cerrados. A maior parte dessa floresta está intocada, contudo, a destruição de tal *habitat* avança rapidamente, estima-se que desde a década de 1960, 20% do manto vegetal da região foi destruído. O mais preocupante nesse fenômeno é que tal operação é feita desconsiderando a conjuntura geográfica amazônica, um estudo que, se realizado, poderia indicar a vocação de cada sub-região e assim colocar em prática um desenvolvimento pautado pelas potencialidades e particularidades do lugar (SOUZA, 2009: 21-22, 26).

Conforme afirma Cosgrove ([1984] 1998), entender a formação social e econômica de uma sociedade é relacionar as influências da história e da geografia e suas especificidades (clima, terra, estado, etc.) na produção das experiências coletivas e individuais. Essas relações, associadas às necessidades materiais das pessoas e a ação humana no meio, possuem

impacto no significado que as pessoas atribuem a si dentro de uma sociedade, na sua situação objetiva, na sua ideologia e na luta de classes dentro da produção cultural e simbólica. Localizar essa problemática na América Latina é uma das iniciativas de Canclini (2008), em sua obra, *Latino-Americanos, a procura de um lugar neste século*. Em uma tentativa de contextualizar a maneira como a formação social se relaciona com o meio – através da geografia –, e com as disputas de poder – através da história –, o autor demonstra como o senso de pertencimento das culturas locais é preservado, alterado, liquidado ou atualizado frente as situações impostas pela Globalização, enfim, que uma identidade social não é uma qualificação fixa, mas dinâmica, construída no embate sistemático entre os aspectos interiores, elementos de sua tradição e os externos, elementos estrangeiros ao que se é considerado particular àquele espaço.

Nessa linha que se propõe e se justifica a identificação das particularidades históricas e geográficas da região Amazônica, mais especificamente do Amazonas, para o entendimento do Design enquanto prática social na região. Por ser entendido como uma prática social moderna, o Design encontra-se fortemente atrelado à formação social e econômica local que se relaciona com o modelo hegemônico atual, a Globalização. Sem caracterizar de modo simplista esse fenômeno, e evitando a dicotomia reducionista dentro/fora, da Globalização como apenas uma ameaça externa à lógica interna, o autor revela em sua obra como esse modelo é apropriado e atualizado pelos dominantes locais com vias de manter sua dominação, mas também, quais as estratégias de resistência, apropriação e hibridação são possíveis. Coloca a discussão em outro patamar ao mostrar as relações entre global/local, demonstrando como a cultura local transcende os limites da região e como os interesses “externos” se estruturam “internamente”, não podendo serem reduzidos a um mero jogo de espelhos. Também demonstra como essa lógica produtiva pode ser utilizada como instrumento emancipador para as culturas locais, as soluções já em curso e as razões, tanto internas quanto externas, que impedem esse uso.

Um exemplo de um espaço de disputa desse tipo que surgiu na Globalização são as redes sociais, apesar de serem dogmáticas hegemônicas sob diversos aspectos estes recursos abrem espaços para novas estratégias de resistência e de luta. Constata-se que esses espaços substituem muitos dos espaços de trocas simbólicas tradicionais, uma substituição que em si não é

problemática não fosse a perda da autonomia dos agentes, pois esses locais agora são controlados pelos grandes *players* do mercado de tecnologia. Ao contrário dos espaços públicos, que permitem a disputa por seu controle de modo relativamente igualitário, as disputas do mercado de tecnologia é feita à revelia do grande público. Por outro lado, é possível criar nesses espaços, de maneira mais dinâmica e abrangente, novas redes de relacionamento, como as comunidades do *Facebook*. Dois exemplos são a comunidade do ISA, Instituto Socioambiental, que se dedica a promover a luta dos povos indígenas no país, e a comunidade Manaus de Antigamente. A página do ISA no *Facebook* permite uma articulação entre os agentes que lutam pelos direitos indígenas, deixando a pauta mais clara e facilitando a comunicação entre eles. A página Manaus de Antigamente publica fotos e materiais gráficos da Manaus do século passado, permitindo a manutenção da memória coletiva sobre, justamente, muitos dos espaços que a própria Globalização destruiu. Vale ressaltar que essas iniciativas não são de modo algum simétricas, as conclusões do debate sobre questões indígenas na internet, ainda que deem voz a esses agentes, pouco impacto possuem nos tribunais em que essas questões são decididas; a foto de uma praça e as trocas simbólicas a partir desta estão muito longe do que um dia foi aquele espaço e o que ele possibilitou.

Assim, para além de questões técnicas, Canclini demonstra como as relações de poder permeiam essas iniciativas. Dentro dos limites dados pelo seu objeto, seu livro faz um delineamento preciso ao tratar da América Latina como um todo e tenta se focar, dentro do possível, às questões atuais de aspecto prático, no que tange tanto a economia quanto a formação social. Canclini propõe, objetivamente, a superação dos problemas atuais, por meio da sua resolução técnica, mas estando essa sempre pautada pela diminuição da desigualdade, econômica e cultural, na América Latina. Dessa forma procura considerar a potencialidade das soluções oferecidas pela Globalização balizadas por critérios que não se reduzem a questões técnicas ou econômicas.

Por ter um objeto de estudo amplo, coloca-se certa impossibilidade de utilizar plenamente sua abordagem e conclusões sem uma adequada contextualização em relação às situações particulares, tal como a do Design e a produção de bens simbólicos no Amazonas. Nada obstante, o autor lança as bases para a uma compreensão maior da realidade local ou regional, pois possibilita o relacionamento desta com o cenário latino-americano e mundial, assim como apresenta um método prático para a análise desse microcosmo.

Dessa maneira, é possível escapar da postura autorreferente da cultura, que luta por sua preservação sem o adequado entendimento das dinâmicas sociais e as influências externas, tanto econômica quanto simbólicas, sem que com isso, se caia uma celebração irresponsável e superficial da Globalização. Para utilização desse método nessa pesquisa, é preciso, inicialmente, identificar o processo de inserção da lógica produtiva moderna na região, ou seja, a forma como aqui ocorreu o processo de modernização.

Antes da introdução e consolidação da modernidade na região ocorrida nos últimos anos, que trouxe junto de si toda sua especificidade de conhecimentos como aqueles organizados nos mais diversos campos do conhecimento, havia na hileia amazônica toda uma cultura própria, desenvolvida e adaptada para a realidade da floresta tropical. Para entender o contexto amazônico atual, formado principalmente do embate entre as lógicas global/local, é preciso identificar os principais eventos históricos que possibilitaram o surgimento das relações que atualmente sustentam seu paradigma. Quanto a isso, a chegada dos europeus na região possui papel de destaque pois em relativamente pouco tempo, a presença desses agentes ocasionou mudanças drásticas cujo os efeitos podem ser percebidos até hoje.

Como uma forma de abstração para facilitar o entendimento de um interlúdio de mais de cinco séculos podemos dividir historicamente o processo da chegada dos primeiros europeus a região em três etapas: conquista, colonização e modernização. Por mais abrangente que seja o entendimento de um termo tão amplo e difuso como o do Design, uma pesquisa que o tenha por objeto invariavelmente vai focar na terceira etapa, a modernização. Apesar da problemática apresentada tanto por Canclini quanto por Latour, se formos ou não modernos, sustentamos o termo “modernização” pois esse termo representa bem o objetivo das elites e dos exploradores para a região. Ainda que defendamos a proposta de que o que aqui ocorreu foi um modernismo e uma modernidade sem modernização, foi com base nessa premissa e seus ideais que muitos dos projetos de desenvolvimento regional foram justificados. Conforme já demonstrado, esse ímpeto era enviesado e nunca poderia se cumprir plenamente, pois as transformações eram tópicas, superficiais, em momento algum desses grupos sociais pensaram em mudanças estruturais, em redefinir as instâncias de poder, reconhecer a alteridade do nativo ou repartir o poder que lhes cabia.

Ainda assim, o foco na modernidade se justifica, pois essa é condição de

existência para a emergência do Campo do Design. Obviamente, as motivações, as lógicas sociais e algumas das práticas que surgiram nos períodos anteriores tiveram continuidade nessa nova disposição de espaço e tempo. Em razão disso que o objetivo que se busca alcançar com esse interlúdio histórico pode ser definido como: relatar as estratégias de dominação, resistência e ressignificação cultural, sejam elas concretas ou simbólicas, que ocorreram e ocorrem na região relacionadas ao campo e a prática do Design. Nesse esforço, não se pode ignorar a relevância e o impacto na organização social das duas etapas anteriores, conquista e colonização. Os exemplos utilizados adiante, devem ser vistos como ilustração dessas estratégias, exemplos mais concretos, com seu sentido ancorado nas dinâmicas sociais.

Ante esse paradoxo, da impossibilidade da promessa moderna se cumprir, podemos complementar essa leitura apontando que tampouco as outras etapas históricas se cumpriram plenamente, a conquista e a colonização da Amazônia não só não realizaram plenamente seus objetivos, como são processos ainda em curso. Os relatos dos povos indígenas, a simples existência de estratégias de resistência e busca pela manutenção de sua identidade são provas disso. A conquista ainda não terminou, as batalhas são travadas até hoje, tanto na mata quanto na cidade, nas trocas simbólicas cotidianas e nas suas principais instituições modernas, como a câmara e a universidade.

A justificativa para que esses períodos sejam assim divididos e aqui trabalhados se deve ao entendimento de que cada um deles contribuiu para a atual configuração da formação social na região, no seu imaginário e na formas de representação das ideias e dos valores dominantes localmente. Isso significa dizer que, por mais que na modernidade tenhamos um regime de visualidade bem particular, autolegitimado, hermético e sistemático – regime este que, sob vários aspectos, é reforçado na historiografia e literatura do Campo do Design –, é possível observar que na região amazônica há uma maneira própria de lidar com essas questões. Importante apontar que essas duas lógicas não são equitativas, uma se encontra na condição de dominante e outra na de dominada.

Deste modo, as próximas etapas da pesquisa também precisam demonstrar como as relações de poder, as práticas e os discursos se estruturam e se legitimaram na região nos três períodos históricos e quais noções se mostram pertinentes para o entendimento das particularidades locais contemporâneas. Evidenciando esses achados, pretende-se demonstrar em que medida esses três momentos marcaram o imaginário dos agentes que se



encontram distribuídos ao longo do eixo local/global e, mais especificamente, como os designers e demais produtores de bens simbólicos significaram e objetificaram essas relações, práticas e discursos. Em um segundo momento, esses achados serão contrapostos aos exemplos que imperam hoje em dia, com o objetivo de determinar a pregnância de tais noções no imaginário e nas representações locais, assim como, em que medida sustentam ou confrontam as relações de dominação, enfim, quais os seus papéis nas relações de poder e nas características de cunho simbólico da cultura local. Primeiramente, será descrita o período da conquista, que vai da chegada dos primeiros europeus até a época da colonização

### 3.1.1

#### **Conquista: A invenção da Amazônia**

Assume-se que os primeiros migrantes americanos cruzaram os continentes e se estabeleceram na região Amazônica por volta de 15.000 anos atrás. Os povos que se organizaram a partir de então viveram em relativo isolamento, tratando entre si de suas dinâmicas de distinção e construção de suas identidades até o posterior contato com os povos do Velho Mundo que ali aportaram, no caso, os chineses. No ano de 1421, o imperador Zhu Di enviou uma frota comanda por três monges para dar a volta ao mundo com o objetivo de enriquecer o conhecimento, as artes e as ciências do grande império chinês. Nesse mesmo ano, setenta e cinco anos antes de Pizón, eles chegaram a “Fusang”, a terra dos homens que não conheciam o fogo. Essa passagem pôde ser comprovada por testes de DNA em algumas tribos locais, mas muito mais relevante para o que se sucedeu na região, visto que os chineses não estabeleceram feitorias nem tinham o propósito de dominar a região, foram os mapas e o relato dessas viagens. Essas informações se tornaram de conhecimento dos europeus, conforme registrado por um mapa da autoria de Fra Mauro de 1459, que, por exemplo, descreve com precisão o Cabo da Boa Esperança trinta e oito anos antes de Bartolomeu Dias e Vasco da Gama cruzarem aquela região (SOUZA, 2009: 29-31).

Assim, por mais que tenha sido uma surpresa para os europeus sua chegada na América, esse encontro foi resultado de uma grande mobilização social para um empreendimento cujo o surgimento já contava, no período do “descobrimento”, com quase um século de existência, no caso, pautado pelo intuito de estabelecer novas rotas comerciais, motivação que implicou no começo da moderna navegação científica. Nessa época, a Europa passava por

um período de escassez e incertezas, de maneira que as promessas de alémmar, aliada a motivações de caráter simbólico, como a expansão da fé católica e aura lendária que revestia esse tipo de atividade, motivaram e alimentavam o ímpeto português para uma expansão comercial e marítima. Quanto as motivações simbólicas, essas foram construídas a partir do simbolismo medieval, que ruía ante as mudanças do período, mas se mantinha vivo no imaginário dos povos (GONDIM, 2007: 21 - 22).

Com efeito, uma consequência da chegada dos primeiros europeus que persiste até hoje é a própria noção de Amazônia. Trata-se de uma noção arbitrária, construída com base na perspectiva e nos interesses desses agentes externos. Por isso, pode-se colocar que, como tantas outras ficções iniciadas pela narrativa europeia, a Amazônia foi inventada pelos europeus. A principal motivação para essa invenção foram a questão do controle sob o espaço e as várias justificativa para esse controle. Nomear uma coisa visa, em grande parte, um ato de exorcismo do desconhecido, pois dando nome também damos forma aquilo que nos aflige. Nomear a Amazônia era exorcizar um pouco da angústia causada por esse fenômeno. Nesse esforço, colocou-se sob uma mesma definição uma miríade de culturas e deformações geográficas. Nomear também é uma forma de demonstrar poder e controle, tendo em vista quem nomeia e como nomeia.

Por mais que o mundo social seja algo dinâmico, e que concordemos que esse caso não se tratou de uma nomeação “errada”, na perspectiva de que supostamente haveria uma apreensão e nomeação “mais correta”, pode-se apontar que o arbitrário da invenção da Amazônia é uma incoerência pela enorme diversidade geográfica e antropológica que essa região apresenta. Ao invés de serem utilizados evidências recorrentes, que após abstrações, poderiam ser utilizadas para sustentar o conceito de algo, que por ventura, poderia ser chamado de Amazônia, essa invenção foi fortemente baseada no pensamento simbólico medieval, paradigma epistemológico bastante presente durante todo o processo da conquista.

Dessa maneira, colocou-se em uma única noção muito daquilo que desafiava as noções de geografia, homem, flora e fauna conhecidas pelos europeus. Esse choque era muito mais disfuncional que antagônico em relação à essas noções, ou seja, não era simplesmente o contrário ou o oposto dos valores europeus que balizavam os princípios dos agentes locais, o que havia na região eram outros valores e mesmo outros princípios. Ainda assim, para os

européus que aqui aportaram a realidade americana não era somente choro e ranger de dentes; havia fartura de terras, de alimentos e recursos a serem explorados; havia belicosidade, inocência e bondade entre os nativos; uma realidade ameaçadora, mas também uma dádiva constante. Dessa forma, noções como bem e mal, ou de céu e inferno, não podiam ser indistintamente aplicadas ou melhor, quando essas eram aplicadas, ficavam evidentes suas lacunas. O Novo Mundo surge quase como uma “desconstrução derridiana prática” do pensamento lógico ocidental, no caso, da lógica escolástica; emerge como um espaço que possibilita o questionamento desses alicerces e que até hoje possui força para desconstruir, desmistificar e relativizar muitas das certezas ocidentais, como bem demonstram as diversas teorias surgidas a partir do campo da antropologia que se dedicam ao estudo das sociedades indígenas da Amazônia.

Contudo, é importante ressaltar que esse “olhar” carregado de simbolismo tinha interesses bem específicos, em parte, chamar toda a região de Amazônia permitia traçar um plano comum de apropriação e dominação. Essa sobreposição entre o real e o simbólico se evidencia nas lendas que mais absorveram os europeus, como as do El Dorado e da cidade de Manoa, que supostamente possuía muros de ouro. Outro mito recorrente era o da fonte da juventude, que ainda que fosse um devaneio, em teoria era um espaço concreto, passível de ser encontrado e conquistado. Neide Godim (2007) usa os termos *realia* e *mirabilia*, o real e o miraculoso, fabuloso ou fantástico, para localizar entre esses dois extremos o processo de exploração da região. Essa distinção que inicialmente é necessária para os europeus conseguirem compreender os fenômenos que desenrolam em sua trajetória de exploração, posteriormente é utilizada como maneira de velar o interesse ou sobrevalorizar as descobertas em terras americanas. São noções que servem de base para mitificar a ação do europeu em uma região em que a certezas lógicas, cognitivas, morais e até mesmo científicas, são todas relativizadas. São noções que se reforçam após o deslumbre inicial de ambos os lados, pois os entraves decorrentes da impossibilidade de uma coexistência pacífica entre as duas temporalidades, do nativo e do explorador, ficaram cada vez mais evidentes conforme esse contato se aprofundava. Nesse processo, a assimetria nas relações de poder foram se tornando mais evidentes em grande parte pelo poderio bélico dos europeus, mas também por uma maior competência destes em decifrar os códigos dos indígenas que o contrário; o que, aliado às doenças, garantiram sua hegemonia.

Ademais, se os europeus quando aqui chegaram, mudaram drasticamente as relações dos aborígenes, entre si e o meio, por outro lado, esse europeu, também era um sujeito de uma sociedade em transição. Nesse sentido, a “descoberta” do Novo Mundo foi um dos principais motivadores, juntamente com a revolução científica e a teológica, para a mudança do paradigma do pensamento antigo para o moderno. A descoberta das Américas teve um forte impacto no imaginário europeu por apresentar algo substancialmente novo mesmo para aqueles de pensamento mais humilde. Por ter sido um evento mais concreto, menos abstrato, experimentado pelos grandes pensadores que comandavam as expedições, mas também por plebeus que compunham as tripulações, as “viagens do descobrimento” colaboraram para o descrédito das tradições que não conseguiam abarcar as exóticas manifestações culturais, e mesmo as naturais, ali encontradas.

Antes da “descoberta” do Novo Mundo, as explicações sobre aquilo que não se conhecia se davam a partir das fabulações dos escolásticos. Desenvolve-se a partir dessa lógica todo um imaginário sobre a geografia e natureza do gênero humano, um imaginário que se perpetua e se reforça nos relatos dos viajantes, em especial nos locais onde a geografia ainda não era totalmente conhecida; primeiramente a Índia e a Ásia, posteriormente a América. Vale ressaltar que no pensamento medieval não se estabelecia uma função de algo a partir de um único ponto de vista, o que impedia um individualismo subjetivista, o sentido das coisas só poderia ser estabelecido tendo em mente a finalidade do objeto, que era em última instância uma determinação ou desígnio divino. Logo, se havia a possibilidade de um paraíso na terra e entendendo que esse era um local simbólico — onde, conforme as descrições bíblicas, se poderia viver eternamente, em que uma única estação existiria e perduraria o ano inteiro, onde as árvores produziram frutos sem cessar e os rios seriam perenes —, compreende-se o porquê da sobreposição do ideal edênico medieval às condições materiais que os europeus se defrontaram na América (GODIN, 2007: 21, 26 - 27)

O Novo Mundo contribuiu decisivamente para o descrédito das tradições, em grande medida, porque todo o conhecimento acumulado até então pelos europeus, ali se mostrava inútil. A natureza encontrada era distorcida aos olhos dos desbravadores, com plantas e rios fora de escala, aves de todas as cores, cobras venenosas, além do calor e a umidade extremos. A simples existência da América atrapalhava o entendimento da realidade, pois não havia nos textos

medievais, ou oriundos da antiguidade, uma referência ou uma explicação satisfatória daquela geografia e mesmo para sua astronomia, visto que até os céus eram diferentes abaixo do equador. Como podia tamanha massa de terra e gente jamais ter sido citada pelas escrituras e pelos grandes filósofos gregos? Em que parte da criação se encaixavam os indígenas, visto que na perspectiva cosmológica medieval, Deus a tudo tinha criado? De modo ainda mais concreto, o conhecimento sobre os céus, os mares e rios, os animais e plantas, tudo que o Velho Mundo havia acumulado e tanto se orgulhava, de nada adiantava nessa parte do mundo (MARCONDES, 2012)

A natureza era desproporcionalmente grande, isso valia para fauna, a flora e a geografia; os povos eram de um matiz desconhecido, com ritos, língua e costumes completamente estranhos. Desses enfrentamentos, constata-se a impossibilidade de se explicar o mundo através do método escolástico e também a necessidade de uma nova ciência natural, o que, por sua vez, leva na verdade à legitimação de um movimento subversivo que já ocorria na Europa. Em relação a esse movimento, o Novo Mundo justificava dois aspectos: a perda da autoridade da ciência antiga, visto que mesmo as múltiplas interpretações e diferentes doutrinas não davam conta daquela realidade; e demonstra-se também a confiabilidade daquilo que se sabia, pois em relação às regiões desconhecidas, não havia praticamente nenhuma relação entre o que se dizia que seria encontrado e aquilo que de fato se encontrava por lá (MARCONDES, 2007: 148-149)

Além do mundo natural, isto é, flora, fauna e geografia, as sociedades daqueles povos eram outra fonte de inquietação para os europeus. No Novo Mundo, quando os índios ainda não eram canibais, havia a naturalidade com a nudez, ausência da propriedade privada, cidades maiores e mais deslumbrantes que as europeias dentre vários outros fenômenos que, aos olhos dos viajantes, oscilavam entre o fascínio e o horror. Em um segundo momento, o selvagem se tornou ou o bom selvagem ou o canibal, a pompa daquelas cidades foi posta abaixo, a ferro e a fogo, pois a posse do território determinava a posse daquele espaço. Mas para além do estético ou do simbólico, haviam avanços em certas áreas do conhecimento e completa ignorâncias em outras, tais como a cidade flutuante do México e os trabalhos em ouro; em oposição ao fato de não trabalharem os outros metais, suas ferramentas, por exemplo, eram de pedra. Chamou a atenção dos europeus o fato da terra ser farta, que se encontrava “sem dono” e era deslumbrantemente rica, tanto de ouro, pedras preciosas

quanto de especiarias e alimentos. Aspectos práticos que se mesclavam com os simbólicos, visto que, aos olhos dos europeus, uma visão do “paraíso na terra” podia facilmente ser formada a partir de tais evidências.

Por esses motivos, a explicação que se sucede à noção escolástica é a de que a América se encontrava na infância histórica. Conforme explica Cosgrove (1998: 166), os renascentistas desenvolveram em várias áreas a Nova Ciência que ganhava cada vez mais força em oposição ao pensamento escolástico medieval. Na explicação proposta por esse novo paradigma, a abundância de ouro era um indicativo de que historicamente a América se encontrava na “era de ouro”, expressão que para os clássicos, possuía um aspecto simbólico, mas que fora tomada em seu sentido literal. A “era de ouro” antecedia a “era de ferro”, que nessa cronologia equivocada, era o período que imperava na Europa, isso em razão de sua história e dos males que assolavam o continente. Ainda nessa linha, abundaram questionamentos e explicações morais e sociais: para os europeus todos na América eram iguais porque eram igualmente ricos, não havia o estado, as leis, ou as guerras perseguindo a humanidade. Reinavam a liberdade, a pureza e a felicidade para homens que viviam como irmãos e que tinham pomares, campos de orquídeas e rebanhos que se estendiam até onde a vista alcançava. De maneira eurocêntrica e preconceituosa as palavras de Pêro de Magalhães Gândavo, escritas em 1570, sobre o idioma dos nativos são ilustrativas desse entendimento:

“Alguns vocábulos há nela de que não usam senão as fêmeas, e outros que não servem senão para os machos: carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei, e desta maneira vivem desordenadamente sem terem além disto conta, nem peso, nem medida”.

Pêro de Magalhães Gândavo, Tratado da Terrado Brasil (2008 [1570]: 134).

Essa visão do Novo Mundo, como um lugar sem fé, sem lei e sem rei, pode ser facilmente encontrada na representação que é feita deste pelos europeus. A suposta ausência de fé, lei e rei faz sonhar os europeus; o canibalismo dos nativos, por sua vez, dá pesadelos. Não resta dúvida da humanidade dos índios, a questão é outra, ou melhor, a questão é como entender e categorizar esse outro. Nesse sentido, a França fará uma reflexão humanista por dissemelhança; o texto “Os Canibais” de Montaigne, é exemplar. No que se refere ao imaginário, as imagens terão papel de destaque como bem demonstram as pinturas e gravuras realizadas a partir dos relatos dos viajantes e dos artistas que se aventuraram nas viagens intercontinentais. Para ilustrar

essas dicotomias as mulheres lembram aquelas da antiguidade clássica, as colheitas são abundantes com uma variedade de frutas exóticas, os animais são dóceis. Simplicidade, inocência e docilidade são temas frequentes nas referências desse Novo Mundo (COSGROVE, 1998: 168). Conforme será exposto adiante, essas representações sociais vão perdurar durante um longo período, sendo possível encontrar muito dessa visão mesmo em algumas das representações amazônicas atuais.

Um exemplo de como o Novo Mundo impactou o imaginário europeu pode ser constatado na figura 04, “A Descoberta da América” gravura de Theodor Galle, feita em 1630, que se baseou em um desenho de Jan van der Straet, de 1575. A imagem é parcial, serve como representação da perspectiva adotada pelos europeus em relação a esse evento. Importante ressaltar que a noção de Brasil ainda estava em formação, além disso, o país não era grande objeto de reflexões por parte dos portugueses, pois esse processo só começa mais fortemente em Portugal na segunda metade do século XVI. Ainda assim o objetivo principal é promover a migração de europeus para o Novo Mundo. Tanto que a carta de Caminha só foi publicada em 1770, até esse momento, são os relatos de Vespucci que popularizam o Brasil (CUNHA, [1990] 2016: 91). Na figura, Américo Vespucci representa a Europa, desbravadora, guiada pela ciência e pela fé, representado pelo estandarte com símbolos cristãos e o astrolábio, um dos instrumentos de navegação que possibilitou a chegada dos europeus a América. A postura de Vespucci é ereta, firme, seu corpo encontra-se coberto por roupas europeias e ao fundo estão as caravelas, ele vem para reclamar aquela terra e não apresenta sinais de dúvidas quanto a legitimidade de seu ato. Por sua vez, a América, representada pela indígena, encontra-se deitada, provavelmente estava dormindo em sua rede, de modo que é literalmente despertada pelo desbravador. Sua surpresa ante o europeu é resultado da intromissão abrupta de um estranho, mas também um simbolismo de toda confusão desse encontro para ambos os povos. Encontra-se nua, com o corpo a mostra e não dá sinais de vergonha de sua condição, trata-se de uma mulher de abundantes carnes, que bem representa tanto a fartura quanto a luxúria das novas terras, ao menos, conforme enxergavam os europeus. Ainda nessa linha, na imagem prevalecem o exotismo da fauna e da flora, com formas inusitadas e fora dos padrões encontrados no Velho Mundo.



**Figura 04:** “A descoberta da América” gravura de Theodor Galle (1630). Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/arth-278-midterm/deck/12452993>. Data de acesso: 03 de outubro de 2015.

Contudo, nem tudo são flores no paraíso, Vespucci traz consigo uma espada na cintura sinalizando que caso seja necessário, não hesitará em usar a força para alcançar seu intento. A violência do nativo também é patente, ao lado da rede da indígena podemos observar um tacape e ao fundo três indígenas estão em volta da fogueira preparando o que parece uma perna humana, clara alusão ao canibalismo. Trata-se, portanto, de um encontro tenso de ambos os lados.

É importante notar que esse regime de visualidade se constrói a partir das percepções particulares dos europeus da realidade material das Américas, mas em grande parte é tributário das condições sociais e econômicas da Europa atravessava naquele período, conforme já dito, um período de escassez e incertezas. Aquele europeu não se podia ser reduzido a um sujeito cético, com um olhar limpo ou inocente, mas sim, possuidor de uma mentalidade que estava atrelada a uma série de incertezas e que não estava preparada para aquele encontro. Nesse cenário, haveria encanto e desencanto com as promessas de além-mar que alimentavam as esperanças e obsessões não apenas de nobres, mas também de pessoas comuns. O mito da “era de ouro”, associada à noção de um paraíso na terra, apresentava uma utopia sem classes e sem



propriedade. Ambas as noções, da abundância material e da equidade social, coexistiam e se reforçavam. As narrativas sobre a terra eram, da mesma forma, anticapitalistas e antifeudais, nelas se rejeitava o engrandecimento individual e se enaltecia a construção de uma sociedade de iguais. Entretanto, o aplanamento e evasão de temas como trabalho, produção e autoridade, ignorando as complicadas imbricações dessas relações, o aspecto simbólico se sobrepondo a estrutura social e ao modo como esses temas eram realmente organizados, demonstram claramente que essa é uma “visão de fora”, que bem mais tarde chamaríamos de romântica e que carecia de fundamentos concretos. Mesmo com todo o desencanto desse embate, o entendimento simplificado e simplificador da realidade americana e do nativo é algo que irá acompanhar todos os processos de desbravamento do Novo Mundo (COSGROVE, 1998: 169).

Apesar de que a ideia do Novo Mundo tenha tido início no final do século XV, será no século XVI que esta se consolidará nas fabulações de artistas, acadêmicos, religiosos e do homem comum. Essa era uma noção calcada em uma série de preconceitos e leituras distorcidas, mas mesmo assim, estabilizada no imaginário e no cotidiano europeu. Um exemplo de como eram confusas essas distinções é o quadro de “A adoração dos Magos” atribuída a Vasco Fernandes (**Figura 05**). Nesse quadro, um dos Reis Magos é representado como um indígena do Novo Mundo, essa é uma tentativa simbólica de assimilar na cosmologia cristã esses novos povos. No lugar do Mago negro, há um indígena de etnia Tupinambá, a mesma com a qual Montaigne teve contato, que traz vários apetrechos nativos, mas que também foi recodificado para a moral europeia, sua nudez foi amenizada com vestes que não eram correspondentes àquelas usadas por esses indígenas. Vale ainda notar que Vasco Fernandes, pelo que consta nas referências históricas, jamais esteve no Novo Mundo. Essas distorções se devem em grande medida aos autores que relataram o desbravamento desse novo lugar, tais como Cristovam Colombo, Américo Vespucci, Pedro Mártir, Fernando Cortez e Bartolomeu de Las Casas, que com muita precisão, Catherine Winberger-Thomas (1988: 11) *apud.* Godim (2007: 25) os chama de “traficantes do imaginário”.



**Figura 05:** “Adoração dos Magos” atribuída a Vasco Fernandes. Fonte: <http://estrelapequenoscantores.blogspot.com.br/>. Data de acesso: 03 de outubro de 2015.

Como se pode perceber, por mais que uma Nova Ciência se formasse na Europa e que esta fosse pautada em um racionalismo, empirismo ou mesmo por um idealismo dissociado do mundo religioso, a força do mito subjaz no imaginário social daqueles que desbravaram a Amazônia. No período da conquista da Amazônia, que aqui consideramos o intervalo que vai dos anos de 1500 até 1750, havia uma certa justaposição entre as práticas de dominação e a construção de uma explicação para estes processos de objetificação das pessoas e do meio amazônico. Conforme Márcio Souza resume na introdução da obra de Neide Godim houve nesse período uma “invenção da Amazônia”, noção que dá nome a obra da autora, uma invenção que mascara o processo, violento e arbitrário, de construção ideológica desse território. Esse cerceamento prático e discursivo se mostra importante para os europeus no exorcismo levado a cabo no processo de nomeação da Amazônia, mas não apenas isso, pois essa operação é de motivação tanto simbólica quanto econômica. Isso pode ser observado nos procedimentos pragmáticos e racionalizados dos europeus

voltados à exploração econômica da região, originalmente motivados pela busca do ouro, uma motivação clara com um fim bem específico. Todavia, nessas iniciativas também coexistiam empreitadas em busca do paraíso terrestre, que conforme o simbolismo medieval era um lugar que se encontrava no mundo sublunar. Essa dualidade se revela nos relatos de frei Gaspar de Carvajal (1541-2) e dos jesuítas Alonso de Rojas (1637) e Cristobal de Acuña (1639), nas narrativas desses viajantes os elementos fantásticos — como antípodas, ciclopes, tribos de anões ou gigantes —, coexistam com análises utilitaristas dos rios, da geográfica, da floresta, das especiarias, além da busca pelo fim último dessas expedições, o ouro.

Se, por um lado, o pensamento amazônico é tão embrenhado em um simbolismo que alude ao pensamento selvagem e, por outro lado, o pensamento europeu foi durante muito tempo calcado no simbolismo medieval, surge um questionamento lógico: por que essas temporalidades, em teoria tão semelhantes, se chocaram de modo tão dramático e violento na região? Uma primeira explicação para esse choque foi justamente o “centramento da razão” que perpassa o pensamento medieval naquele período e que iria culminar no Iluminismo. Mais do que os limites de cada forma de ver o mundo, nativa ou estrangeira, que podem até ser semelhantes topologicamente, é preciso entender o movimento de cada um deles após esse encontro.

Sob a perspectiva do olhar europeu, como bem resume Pe. Manoel da Nóbrega *apud*. Cunha ([1990] 2016: 106), o que falta ao nativo é a capacidade de centramento do pensamento e de sustentação desse centro. Pela suposta ausência dessa capacidade, no entendimento dos exploradores, é que se explica porque os índios não tinham fé, mas inquestionavelmente eram crédulos, pois na lógica ocidental, a fé é a forma centralizada da crença, dá mesma forma que o Estado é a forma centralizada das leis e o Rei, a encarnação dessa instância. No modelo de dominação europeu há uma paridade muito bem erigida entre a sujeição religiosa e a sujeição política, de modo que sem que uma esteja bem sedimentada, fica muito difícil edificar a outra. Essa “competente incompetência” por parte dos nativos de se sujeitar aos processos de dominação imposto pelos europeus de certa maneira vai possibilitar uma série de estratégias de resistência à assimilação cultural, sendo também uma das justificativas das duas principais narrativas que os europeus construíram a respeito dos indígenas do Novo Mundo, uma que os exaltava e outra que os depreciava. Os franceses, que possuíam uma postura mais distanciada,

acabavam por exaltar essa incapacidade dos indígenas, como no texto de Montaigne, Os Canibais, o que em parte, culminaria com a noção do bom selvagem proposta por Rousseau dois séculos mais tarde; os ibéricos, portugueses e espanhóis, devido à proximidade e aos interesses mais pragmáticos, acabavam na maioria dos casos depreciando os indígenas colocando-os como preguiçosos, belicosos e indolentes, tais como nos relatos dos padres jesuítas.

Essa ausência de centramento do pensamento selvagem amazônico demonstra que este opera na tentativa de estender sua estrutura para incorporar os novos fenômenos, sendo essa extensão de maneira não sistemática e atuante em todas as frentes, ao contrário do pensamento ocidental moderno que separou o social, o religioso, o econômico, o prático, etc. Havia ainda a mudança na forma como os europeus se viam e viam o mundo visto que o pensamento simbólico europeu medieval já se encontrava em declínio em prol dessa forma utilitarista de conhecer o mundo. Assim, o mundo medieval ruía e dava lugar a uma nova proposta, se antes teológica, com um supra critério passível de tudo explicar, agora, paulatinamente as motivações vão ser de ordem teleológica, em que a dinâmica do capital culminará, por exemplo, nas razões proléptica e metonímica.

Com o passar do tempo, conforme os cientistas racionalizam e sistematizam a flora e a fauna, uma síntese além do racional vai se configurando na maneira como estes veem a região. O que pode ser observado no fascínio pelas belezas e riquezas do lugar, ou no horror ante tanta adversidade e exploração; ou mesmo em ambos. Para os povos locais, aqueles que não se encontram de passagem na região, pois sua relação com o lugar foi desenvolvida ao longo de milênios, foi na colonização que as estruturas de poder implementadas pelos conquistadores se concretizam, as diferenças se configuram e as exclusões se tornam evidentes. O projeto de cidadania instituído pelos portugueses é torpe e parcial, pois na lógica da conquista havia uma certa “justiça” na escravidão do indígena ante a mecânica teológica e o objetivismo tecnológico. Conforme coloca Souza (2009: 111), essa figura de retórica e narrativa fechada sob si mesma que foi a Conquista da Amazônia que vai servir para formação da Colonização.

Nem totalmente utilitarista, nem totalmente fantástica, a Amazônia que é inventada é concebida para ser domesticada pelos europeus. As imagens desse período, que embora não possuam foco na Amazônia, tratam de noções que

foram incorporadas em sua narrativa. Souza (2009: 357) resume que a Amazônia foi inventada para ligar a região ao mercado internacional, seu isolamento é apenas aparente, pois sob vários aspectos ela sempre esteve ligada aos grandes projetos políticos e econômicos internacionais, como as viagens do descobrimento, o garimpo, o ciclo da borracha, a biopirataria e o narcotráfico. As imagens produzidas nesse período vão compor o imaginário local e global a seu respeito, com fortes consequências até o período atual como será demonstrado adiante. Tentando estruturar esse momento, a próxima etapa histórica aqui abordada será a colonização, o próximo passo é demonstrar como a fronteira que era extremamente confusa para os primeiros exploradores, entre o prático e o simbólico, foi sendo tratada ante os avanços no pensamento vigente à época. Nessa campanha, o cientificismo será o novo guia dos viajantes e dos governantes que tentam agora impor localmente um pensamento social pautado pela ordem social europeia. Novos simbolismos passam a imperar e o repertório imaginativo se expande, mas a força do mito persiste. Juntamente com essa nova forma de explorar a região irão surgir novas formas de representar a Amazônia, que servirão de exemplos ilustrativos dessa significação.

### 3.1.2

#### **Colonização: hibridação e posse da cultura**

Por Colonização assinalamos o período que começa na década de 1750, com o tratado de Madri e a administração Pombalina, até a década de 1870, quando tem início os primeiros passos para a exploração comercial da Borracha. Durante esse intervalo, foi preponderante o processo que sintetizou as diferentes temporalidades da região para permitir o surgimento de uma cultura cabocla, embora seja importante sinalizar que o “guisado cultural” que se forma de maneira consistente nessa época continua sendo incrementado nos períodos seguintes. Essa síntese que, permite o surgimento da cultura cabocla, corresponde tanto a eliminação e assimilação da temporalidade de vários povos indígenas, associada a consolidação das diferentes estratégias de dominação adotada pelos europeus que vai estruturar o espaço social dos agrupamentos sociais urbanos no meio amazônico. Por esse motivo, Souza (2009: 117) afirma que a história da Amazônia nesse período, pouco difere das outras histórias continentais. Há de se observar a diferença do modelo espanhol, muito mais violento e ávido pelo ouro, e o modelo português, mais preocupado com a conquista da terra e a conversão dos gentios, mas em ambos, a organização do meio social vai se pautar pelas soluções adotadas no espaço social europeu. Quanto a expansão do território português, que nesse período passou a

incorporar boa parte da Amazônia que antes se encontrava sob jugo espanhol, essa se deu em razão do fato de que os portugueses souberam usar como desculpa o reinado espanhol sobre a corte portuguesa para expandir sua presença na região “sem ferir” os interesses destes, visto que serviam ao mesmo Rei. Foi nesse período que os portugueses consolidaram seu domínio da Boca do Amazonas, entre 1600 e 1630. Posteriormente, essas prerrogativas serviram de base para derrubar o tratado de Tordesilhas, que asseverava as terras da Amazônia para a coroa Espanhola, em prol do tratado de Madri, assinado em 1750. Ainda que este último não tenha sido o acordo definitivo, foi o que serviu de referência para todos os seguintes.

Com o avanço das ciências na Europa, novas expedições à região amazônica são realizadas. O cientificismo dessas expedições, critério para o desbravamento e para os relatos dessa experiência, não deve ser entendido com um fim em si. O campo científico ainda começava a tomar forma, de maneira que a autonomia relativa, inerente a qualquer campo, ainda não podia ser sustentada, fazendo com que as ciências fossem um meio de expansão política e econômica, isto é, suas ações não eram prioritariamente pautadas pelos interesses científicos dos cientistas, mas pelos possíveis ganhos econômicos dessas empreitadas. Assim, a cópia, alteração ou publicação sem autorização dos relatos das expedições – que eram privilégios do Rei –, eram um crime, e como tal, havia um valor pecuniário a ser pago em caso de violação dessa lei. Essas circunstâncias eram motivadas por interesses comerciais, como fica evidente na ordem dada pelo próprio Felipe IV, que mandou destruir todos os exemplares de uma das edições de “*La relation abrégée d’un Voyage*”, de La Condamine, com receio de que essas descobertas aumentassem a cobiça de outras nações europeias. Uma ação que faz muito sentido do ponto de vista comercial, mas que do ponto de vista científico, por limitar o avanço e a distribuição do conhecimento, o que hoje seria considerado um crime.

A preocupação do Rei da França se justifica, sob o viés político e econômico, porque entre todos os viajantes e exploradores da região, La Condamine merece um destaque especial, foi por meio de sua expedição que os europeus ficaram cientes da existência da borracha. Originalmente, La Condamine foi um dos intelectuais enviados para a Amazônia em uma expedição que possuía objetivos científicos claros, como por exemplo medir o arco meridiano e também determinar o comprimento do pêndulo que bate o segundo, dentre outros. Essa expedição é autorizada pelo conde Maurepas,

ministro do rei Luís XV e teve início em La Rochelle, em 1735. Após oito anos de pesquisas na Amazônia, a expedição logrou vários êxitos, dentre eles a divulgação da borracha na Europa, artigo que teria um papel singular para a região amazônica durante o século XX. Além de seu trabalho prático, La Condamine elucubrou sobre a condição de vida das populações locais, sendo um racionalista e tendo como objetivo geral a universalização dos conceitos. O pensador iluminista oferece uma explicação lógica para esse fenômeno, para ele, o “atraso” dos americanos, denominação que prefere ao de indígena, se deve em um primeiro momento ao determinismo climático e posteriormente a colonização portuguesa, que pouco ajudou na emancipação desses povos de sua condição de ignorância (GODIM, 2007: 134 – 135).

Tão interessante quanto a explicação científica para essa situação foram os conceitos valorativos escolhidos para sua justificação. Na percepção dos europeus, em especial dos eruditos franceses, era incompreensível a relutância e a falta de interesse dos selvagens em aceitar o projeto iluminista. Por outro lado, as observações feitas pelos estudiosos falharam em identificar as formas de organização do trabalho, hierarquia social e a sofisticada cosmologia simbólica dos indígenas. O aspecto imperativo e dogmático do projeto iluminista, que poderia realmente auxiliar na resolução de vários problemas sociais da região, associado à falta de um entendimento da lógica própria dinâmica social do meio amazônico, resultou em um descompasso analítico, que acabou revelando os juízos valorativos e a visão eurocêntrica como critério dessa avaliação. Nesse período, apesar da suposta racionalidade e pragmatismo do projeto iluminista, persiste o mito das Américas na infância do mundo. De forma ilustrativa pensa La Condamine, (1944: 44-45, *apud.* GODIM, 2007: 140) que ao se referir ao nativo afirma que esse é um ser “abandonado à natureza, privado de educação e sociedade, [que] pouco difere de bestas”. Sua abordagem, por mais que para o período pudesse ser considerada sofisticada, racionaliza e baseada em dados empíricos, falhava em ver a educação, sociedade e toda gama de conhecimento prático do nativo americano, o que só viria a ser entendido de maneira mais adequada, com algumas poucas exceções até então, a partir dos estudos antropológicos no século XX.

Assim, os pretensamente científicos relatos dos viajantes, mais de 200 anos após a chegada dos primeiros europeus, continuaram alimentando delírios e fantasias sobre a região amazônica. O resultado, na maioria das vezes, era um extremo desanimo quando se constatava que a realidade não correspondia à

expectativa. Porém, passado o primeiro impacto, aos poucos se constituía a relação do homem com o meio e a partir dessa experiência o sentido era restabelecido, um processo de encanto e desencanto, mas que no qual nunca se abandonava ou se esquecia totalmente os primeiros sonhos.

Nesse sentido, ao estudar o trabalho e o legado de La Condamine, Godim (2007: 159, 161, 164) fala da fusão entre *realia* e *mirabilia*, usa essas duas categorias, do real e do fantástico, como recursos utilizados nesse período para racionalizar o discurso sobre a região a partir das observações empíricas. Porém, no caso de La Condamine e de vários outros viajantes, o fantástico já se encontrava internalizado. Nessa perspectiva, o nativo, em sua preguiça e apatia, era visto como um elemento estranho à lógica amazônica imaginada pelos europeus, afinal, a Amazônia era um lugar de natureza edênica e de grandes riquezas, deveria por isso produzir um tipo de homem proporcionalmente digno e nobre. O racionalismo não dava conta de resolver o romantismo dessas visões e também tinha que encarar o fato de que mesmo em sua suposta condição de inferioridade, o indígena era mais bem adaptado, sabia não só como sobreviver às ameaças locais como também conseguia tirar seu sustento da floresta e dos rios, sem a ajuda deles para as atividades dos naturalistas, pouco adiantaria na floresta todo o conhecimento iluminista.

Essa organização e distinção, entre *realia* e *mirabilia*, mostrava-se imprescindível para os exploradores e cientistas que não nasceram no espaço social amazônico. Esses agentes davam continuidade, de maneira muito mais organizada e com um discurso sistematizado, àquilo que os exploradores haviam iniciado, eram os novos “traficantes do imaginário”, das particularidades e singularidades da região. A exemplo de seus predecessores, o fundamento de tal operação tinha como objetivo controlar para poder explorar o meio amazônico.

Um dos trabalhos que ilustra bem a ideologia por detrás dessas duas noções, que impactaram e impactam significativamente a maneira de entender e representar a região amazônica, são os artefatos resultantes da Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, no caso os seus diários e as ilustrações desenvolvidas pelos dois “riscadores” que o acompanharam, José Joaquim Freire e Joaquim José Codina. Em 1783 Alexandre Rodrigues Ferreira partiu de Portugal para trilhar uma expedição pela região, que ficou conhecida como *A Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, esse itinerário, que nomeia sua empreitada, tratava-se da



maior e mais importante expedição desse tipo, até então, bancada pelo Estado Lusitano. Essa é uma iniciativa tributária da modernização das ciências experimentais em Portugal, que ocorreu no século XVIII. Com o objetivo de promover as reformas necessárias no processo de formação dos técnicos e cientistas ligados a pesquisa e documentação no campo das ciências naturais, Domingos Vandelli, médico italiano e personagem central no avanço da ciência no Estado Lusitano, executou uma série de ações dedicadas ao avanço e legitimação das práticas científicas, tais como a reforma de universidades, a criação de observatórios, laboratórios e museus de história natural. Um dos principais intentos dessa mudança era dar subsídios para a realização de uma pesquisa sobre a história natural das colônias, um tratado que visava identificar os produtos naturais das colônias, espécies animais e vegetais, jazidas minerais, enfim, novos elementos para o avanço do reinado. As *Viagens Filosóficas*, como estas pesquisas de campo ficaram conhecidas, possuíam ainda outros objetivos, de natureza política, geográfica e militar pois, além de tentarem identificar novas oportunidades econômicas, buscavam ainda reconhecer geograficamente o território, cartografar as regiões e aferir as fronteiras (PATAÇA, [2014] 2016: 63).

Evidentemente que havia um anseio pela modernização das ciências em Portugal, mas o motivador chave dessas empreitadas era de cunho econômico. O Estado Lusitano sabia que a opulência do ciclo do ouro chegava ao fim no Brasil e, portanto, era preciso procurar alternativas econômicas ainda não exploradas. Em razão dessa multiplicidade de objetivos, — científico, político, econômico, cartográfico, dentre outros — fica patente a falta de foco que vai caracterizar o trabalho de Alexandre Rodrigues Ferreira; no que se refere à sua pesquisa antropológica, esta pode ser caracterizada como proto-antropológica. Isso porque, além da ausência das ferramentas metodológicas que caracterizam o estudo legitimado pelo campo antropológico, que somente seriam desenvolvidas posteriormente, seu discurso evidencia a dificuldade do europeu de se entender como uma cultura entre outras. Esse pensamento, da cultura europeia como sendo mais uma cultura, é antagônico com o etnocentrismo eurocêntrico que caracterizam o pensamento europeu desse período. Assim sendo, é possível apontar que a antropologia de Alexandre Rodrigues Ferreira se servia de um empirismo descritivo de modo que o valor de seu trabalho permanece atual em razão da riqueza de suas descrições, mas estas se caracterizam por serem altamente comparativas e arbitrariamente valorativas (LEITE & LEITE, [2010] 2016: 277- 279).

Por esses motivos os relatos de viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira não há digressões sobre o “pensamento selvagem”, não há grandes reflexões ou explicações sobre a cultura imaterial, as lendas, contos ou os cantos das diferentes etnias. Quando estas são objetos de sua análise, o foco permanece nos artefatos e utensílios indígenas, como cuias, canoas, máscaras, etc. Em sua visão eurocêntrica e antropocêntrica, os nativos “não descidos”<sup>3</sup> são apresentados como “monstruosos por natureza” em razão dos comportamentos e traços culturais considerados contra culturais aos olhos dos europeus, como as tatuagens, perfurações e deformações corporais, tal como a cabeça propositalmente achatada dos índios Cambeba (GOMES [2014] 2016: 27 - 28)

Com todos esses anseios e contradições, Alexandre Rodrigues Ferreira se apresenta como um homem de seu tempo, preocupado com as questões de sua época. Para tentar respondê-las, faz uso dos recursos disponíveis no período, enquanto pesquisador naturalista, isso significa fazer uso do legado da posição filosófica materialista que postula a primazia do olhar como forma de conhecer. Essa noção, tributária dos materialistas gregos, ganhará força durante o Renascimento, e já no período das Viagens Filosóficas, asseverava que era através do olhar que o conhecimento era edificado. Nessa perspectiva, se é através do olhar que conhecemos o mundo, é possível então, por meio da representação gráfica, produzir uma equivalência aceitável entre natureza e mundo, entre representação pictórica e o conhecimento natural. Isso faz com que a História Natural, passe a ser a abordagem epistemológica legítima nesse período por se basear em uma observação direta da natureza, consequentemente foi a abordagem adotada por Ferreira (FARIA & PATACA, [2005] 2016: 64-65).

Com isso, a lógica de dominação vai aos poucos priorizando a lógica pragmática racionalista ante as manifestações do simbólico e do fantástico, ao menos, aos olhos dos portugueses, ou seja, *realia* que se sobrepunha a *mirabilia*. Isso pode ser percebido nas representações que eram feitas da região, sua flora, fauna e grupos sociais. Se anteriormente o aspecto fantástico era evidenciado nas formas e composições, a partir do século XVII, momento da virada cartesiana, começam a surgir representações que se propunham mais científicas, como por exemplo as primeiras pranchas de animais, plantas, as

---

<sup>3</sup> Originalmente, os descimentos eram práticas não-militares em que os missionários tentavam convencer os indígenas à descerem de suas aldeias para conviverem juntamente com os brancos. Caso aceitassem, estes eram catequizados e forçados a trabalhar nos povoados portugueses. A motivação inicial era a catequização dos indígenas, mas com o passar do tempo os interesses pelo indígena como uma força de trabalho explorada em regime de escravidão velada.

representações de cunho etnográfico e o planejamento urbano das cidades, dentre outras soluções. Essas representações tinham características muito mais didáticas que as pinturas e gravuras dos séculos anteriores. Há uma preocupação com os detalhes, um esforço de representar o objeto de modo claro e circunscrito. Há uma separação bem definida entre figura e fundo, que em vários casos, era deixado em branco para ressaltar as características do objeto representado. Essas pranchas separavam o objeto do seu contexto e refletem o impulso enciclopédico de categorizar e organizar a realidade “caótica” em sua aparência, enfim, o intuito de apresentar o real tal como se apresentava “naturalmente”, considerando que, como era natural a superioridade do pensamento ocidental, a realidade mais real era aquela que melhor se adequava a esse pensamento.

Além da representação científica da natureza, fortemente embasada nas ciências naturais, outros objetos de representação que são elucidativos das ideologias que circulavam o pensamento amazônico são as imagens associadas ao Estado Lusitano que foram produzidas na região ou para a região. Destacam-se os prospectos das vilas e cidades, a produção, circulação e/ou consumo local dos símbolos oficiais da coroa portuguesa, como os documentos oficiais e as imagens do império, seu uso em jornais, panfletos e demais impressos. Há de se considerar a própria urbanização das vilas e cidades, seu uso e consumo pelos habitantes da região que, apesar do dogmatismo que havia na aproximação ao modelo europeu, logrou êxito em incorporar alguns elementos locais no seu desenvolvimento e teve que considerar algumas das particularidades locais.

Importante ressaltar que essa influência enciclopédica e o impulso de se aproximar dessa forma de estruturar o saber vai determinar muitas das escolhas quanto às formas de representação e mesmo do que deveria e do que não deveria ser representado. Se anteriormente, nas representações de paisagem e da natureza amazônica, era possível perceber um certo contorno épico, o que pode ser visto como uma influência do grande gênero — aquele que na história da Arte levava a valorização dos eventos históricos, da mitologia greco-romana ou de cenas religiosas do velho e novo testamento —, essa forma de compor o espaço cede lugar ao racionalismo do prospecto e das pranchas etnográficas. Isso fica claro, em maior ou menor grau, nos 1015 desenhos e aquarelas produzidos na Viagem filosófica entre 1783 e 1792, durante os quase dez anos que durou a empreitada. Para ilustrar e analisar mais detalhadamente as motivações que subjazem nessas representações, foram escolhidas o *Prospecto*

*da Vila de Barcelos e Duas figuras com máscara.*

Quando nos debruçamos sobre esses e os demais artefatos resultantes da Viagem, suas pranchas e diários, é possível identificar uma forte associação entre Arte, ciência e técnica; um entendimento que é reforçado ante o contexto histórico em que esses artefatos foram produzidos, vide as ações de Vandelli em Portugal. Por essa razão que muitas das representações das Vilas e Cidades são feitas como prospectos, o que no entendimento do artista do século XVIII não era uma mera representação da paisagem. Devido à alta complexidade tecnológica das imagens é possível apontar um entendimento de áreas de natureza mais técnica por parte dos riscadores, que somente a tradição artística, como a utilização de soluções oriundas da cartografia e a engenharia militar. No caso específico dos prospectos da Viagem Filosófica se destacam as técnicas de pintura em aquarela, que, evidentemente, são tributárias da tradição artística, porém, neles havia uma série de regras e padronizações que eram oriundas da tradição militar, como por exemplo a simbologia das cores: a terra deveria ser riscada de cores escuras, as águas de verde, cores específicas para determinado cargo político, etc. Quando não havia convenções que dessem conta de certos aspectos que se queria circunscrever, legendas explicativas eram utilizadas como solução. Além disso, os prospectos eram feitos usando a perspectiva militar ou cavalheira, o que revela uma motivação tanto utilitária quanto estética. A perspectiva militar não possui ponto de fuga, o que faz com que as construções representadas mantenham sua proporção original. (PATACA, [2014] 2016: 63; 67).

Essas escolhas ficam evidentes no Prospecto da Vila de Barcelos (**Figura 06**), feito por José Joaquim Freire, que exalta os projetos reformistas pela coroa portuguesa durante a segunda metade do século XVIII. Nessas vilas se destacavam as construções símbolo da administração portuguesa, como a Câmara, a Igreja e o Pelourinho. O prospecto possui caráter essencialmente urbano, localiza o povoado na região, serve como uma forma de representação da ocupação política e militar daquele território. Essas imagens tanto definem como representam o controle da coroa portuguesa pela exploração econômica e dominação colonial. Este se mostra ainda, conforme os objetivos de Alexandre Rodrigues Ferreira, uma ferramenta exemplar no sentido de ajudar a compor a história natural, civil, filosófica e política do Estado Lusitano na América. Nesse prospecto, história e geografia foram interpelados para demonstra e caracterizar a posse e a presença lusitana (PATACA, [2014] 2016: 68)



*serem mascarados*, escrita a partir das vivências ocorridas na estadia do naturalista em Barcelos, no ano de 1787. Ainda que a escrita de Ferreira seja carregada com suas “lentes culturais”, sua intenção enciclopédica procurava constituir um texto e uma imagem monossêmica, isto é, um texto e uma imagem em que o lugar de pertencimento e o entendimento a respeito do objeto representado fosse claro e distinto. Nessa operação, o relato reforça sua presença no local, avigorando o ideário de que “ver é conhecer”. Em linhas gerais, seu texto busca se legitimar com base nesse ideário, no uso da abordagem científica e na autoridade concedida pelo Estado Lusitano.



**Figura 07:** “Duas figuras com máscaras” gravura de José Joaquim Freire (1785). Fonte: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Editora Vale, Manaus, 2008, p:142.

A Memória pode ser dividida em três partes, na primeira se descreve as máscaras, na segunda, descreve-se o modo de produção das máscaras e das camisas e na terceira, os bailes e a importância da taboca. Sobre os artefatos representados, Ferreira (2008: 191) relata que as máscaras eram usadas naquilo que entende serem bailes, como os eventos que eram organizados pelos indígenas para celebrar uma caçada. Na cena presenciada e relatada por

Ferreira uma das máscaras representa a figura de um peixe, a outra não possui objeto de representação definido mas trata-se claramente de uma figura antropozoomorfa, com olhos e bocas facilmente identificáveis. A máscara é como um capacete, que permite a visão de quem a usa. Na parte da memória em que esclarece sobre sua manufatura, relata que são feitas da casca da caxumba, uma árvore da região e que sua entrecasca, acentuada sobre um vime, possui a textura de papelão. Para a pintura dos desenhos são usadas tintas extraídas do urucum, do corajuru e da oca.

Válido observar que o nome Jurupixuna se deve ao fato de que essa tribo era assim chamada por pintar os lábios de negro em um processo doloroso semelhante a feitura de uma tatuagem — no qual se fazia uso dos espinhos da pupunha como a agulha, juntamente com as cinzas da sua folha para a produção da tinta negra —, dentre os mais velhos, era comum que também fossem feitos grafismos, linhas e xadrez, para adornar o rosto (GOMES [2014] 2016: 29). Esse aspecto cultural era estigmatizado pelos colonizadores e demais indígenas descidos, a dita “monstruosidade por natureza”, o que fez com que a prática caísse em desuso com o passar do tempo.

Na Memória há ainda uma crítica aos religiosos, que na percepção de Ferreira erravam em colocar toda manifestação cultural indígena sob o viés ou do sagrado ou do profano, dentro do entendimento cristão dessa polarização. Pelo seu uso ritual e por seu aspecto antropozoomórfico, as máscaras foram consideradas como instrumentos de adoração à demônios por parte dos religiosos cristãos que habitavam à região:

“De onde procede, que em não poucas ações dos gentios, estão alguns missionários descobrindo bem profundos vestígios dos mais sublimes mistérios a seu jeito certas expressões e cerimônias, que eles não entendem e transformando tudo quanto veem, do que verdadeiramente é, para o que se lhes apresenta ser.” Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem Filosófica* (2008: 192)

O contato de Alexandre Ferreira de Castro com os indígenas descrito na passagem, se deu na povoação de Caldas, na Margem oriental do Rio Cauburé. Essa não era a região original desses indígenas visto que estes se tratavam de índios aldeados, os jurupixunas foram levados pelos portugueses para auxiliar no estabelecimento da feitoria. Essa região possuía grande importância política, geográfica e militar, pois se situava em um ponto chave para deter o avanço das tropas espanholas no caso de um ataque destes a partir de suas possessões na região. Nesse período, era bastante comum essa operação de aldeamento com

o uso de índios “descidos”, isto é, aqueles indígenas que eram forçados à colonização por meio das práticas de descimento (PATAÇA [1999] 2016: 453).

Caso possamos criticá-lo do ponto de vista de nossa ótica, o trabalho antropológico de Alexandre Rodrigues Ferreira peca sob vários aspectos. Não analisa de maneira alguma as línguas, os costumes e as filiações dos indígenas. Isso se explica em parte pela pluralidade de tarefas que levava a cabo em sua empreitada e também pela formação limitada que teve em Lisboa. Afinal, apesar das inovações e da tentativa de atualização das práticas e do espaço da ciência em Portugal durante a administração pombalina, o fato era que a capital portuguesa estava longe de ser um polo de referência no campo das ciências naturais. Ironicamente, em vários momentos, Ferreira incorre no mesmo erro dos religiosos que havia criticado, como quando compara a festa dos Jurupixunas aos rituais dedicados ao deus Baco. Se os religiosos se enviesavam pelo viés religioso, o naturalista acaba incorrendo no mesmo erro, mas pela moral burguesa e os estereótipos de seu tempo a respeito dos nativos. Como resultado, apresenta uma leitura distorcida e exagerada a respeito da belicosidade, inconstância, indolência e a antropofagia dos nativos, assim como uma crença exacerbada em sua inocência. Devemos ainda observar que as limitações técnicas quanto à abordagem etnográfica e o seu lugar de fala, europeu e moderno, não impedem que Ferreira critique as práticas de dominação utilizada pelos colonizadores. A respeito dos descimentos, Ferreira (2008: 177), relata que “a autoridade com que os sertanistas faziam essas conquistas era a da cobiça. As leis que seguiam no método de as fazerem, eram as da desumanidade”.

Três aspectos dessa iniciativa e do discurso do naturalista são representativos do imaginário social sobre a região que persistem, em algum grau, até os dias de hoje: i) a sua descrição do indígena coloca a assimilação cultural do nativo como um processo gradual de evolução para aqueles povos, assim o indígena selvagem encontrava-se abaixo do indígena domesticado, que apesar de “ser tão homem quanto europeu, o asiático e o africano”, era em essência, “um homem dócil, tranquilo e tratável”. Ferreira propunha inclusive a eliminação dos indígenas que não se sujeitassem pacificamente ao processo civilizatório; ii) além da visão de que esse era um único processo cultural possível de inserção dos nativos, havia um certo grau de determinismo geográfico e a hipótese da sobreposição do critério genético ao geográfico no seu entendimento dos homens, estes eram marcados pela indolência e pela



preguiça, esse choque de temporalidades faz com que o modo como nativo se relacione com a terra confrontasse com o utilitarismo moderno de que Ferreira era representante, afinal seus heróis eram Lineu, Vandelli e Buffon; iii) por fim, podemos perceber que até os dias de hoje perdura a falta de políticas locais para o desenvolvimento da região com base nas suas necessidades, o que faz com que a ciência se encontre fortemente atrelada aos interesses do Estado nacional e do capital estrangeiro.

Ante os relatos de Alexandre Rodrigues Ferreiras e La Condamine, que mais de uma vez revelam como os indígenas eram explorados fisicamente e simbolicamente pelos colonizadores, o significado que a população local atribuirá a si e ao valor de sua produção simbólica acabará de alguma forma refletindo a trajetória de violência a que foram e são submetidos. Pinto ([2005] 2016: 97-98) sumariza bem o modo como a construção do espaço natural e cultural amazônico vem se reproduzindo e se reinventando a partir de um conjunto relativamente limitado e recorrente de ideias. Dentro do pensamento moderno ocidental, as áreas-chaves para entender essa construção são a história natural, a geografia e a antropologia. Disso é possível apontar que o surgimento da noção de Amazônia, ou sua invenção, como aqui sustentamos, vai embasar e ser embasada: i) nas reflexões a respeito do surgimento do Estado moderno; ii) na questão da desigualdade e alteridades entre os homens e os povos; iii) no entendimento da relação do homem com o espaço, mais especificamente, na disciplina da geografia; iv) por fim, nas noções românticas a respeito das sociedades sem escrita, tais como as de infância do mundo e do bom selvagem. Aponta ainda que a superação dessas ideias limitadoras e limitantes a respeito da realidade social amazônica deve passar pela leitura dos autores centrais da formação do pensamento moderno, mas principalmente, pela procura por diferentes manifestações do pensamento filosófico, político e social de novos conceitos e noções a respeito dessas temáticas e de outras particulares ao meio. Como o parâmetro da civilização é o homem branco, a Amazônia se apresenta como uma natureza em execução, cheia de potencialidade, mas ainda por se realizar completamente.

O final do período colonial marca também a consolidação da cultura amazônica. Resultado do processo de acumulação e hibridação cultural ocorrido na região, o caboclo se apresenta como o representante exemplar dessa cultura pois a base desses processos é a relação desse agente com o meio que o cerca, com a intimidade e contado com a natureza. Loureiro (2015: 49) esclarece

que o caboclo nesse caso está além da definição étnica e deve ser entendido como “homem que vem da mata, do mato”. Um agente que pertence a essa cultura não está confinado a um espaço específico pois na relação com esse meio todo ponto humanizado é um espaço seu, sua identidade se constrói nas particularidades e semelhanças que permeiam essa relação e a tensão inerente a ela. Pelas razões que permeiam o pensamento social amazônico, ideologicamente, as classes dominantes vão ver essa cultura como atrasada e primitiva, mas principalmente em função do distanciamento desta em relação a cultura europeia. Uma distância espacial convertida em distância simbólica e temporal, no sentido de que há um entendimento de que ocorrem etapas claras e sucessivas no progresso humano, a supracitada razão proléptica.

Mesmo sendo uma cultura simbolicamente dominada, ela se apresenta na região norte como quantitativamente dominante. Essas noções não foram aceitas sem resistências, uma resistência colocada em prática de maneira objetiva, como na Cabanagem, ou de modo subjetivo, como nas formas particulares de consumirem a cultura do dominante, tais como na culinária e na religião. Por serem resultantes do descompasso das temporalidades que não liquidam completamente umas às outras, os embates se evidenciam nos diferentes entendimentos a respeito do espaço e das práticas, como a “competente incompetência” dos nativos no centramento da razão. Ademais, para os amazônidas, em sua grande maioria, não havia uma necessidade de separar de modo tão incisivo o que havia de *realia* na *mirabilia*, ou a distinção entre figura e fundo, visto que figura e fundo compunham uma mesma paisagem. Isso pode ser observado nos mitos e lendas indígenas, que em vários casos, foram incorporados pelos caboclos em sua visão de mundo.

Observando que na Amazônia, o meio, as florestas, os rios, criam um elemento de unidade e sociabilidade por meio das experiências compartilhadas, porque os agentes nesses espaços, mesmo que situados em pontos absurdamente distantes um do outro, vivem a mesma experiência, partilham as mesmas possibilidades para a construção de sua existência e por isso, uma mesma temporalidade. Há uma dialética da criação na interação dos homens com o espaço, sempre pautada por uma ética comum da coexistência em que o espaço é parte dessa relação. Uma espécie de fraternidade cósmica pois de qualquer lugar o homem se sente ligado ao todo. A cultura amazônica pode então ser caracterizada por: i) uma poética singular que resulta em um imaginário próprio, construído a partir do embate entre as diferentes

temporalidades que aqui se confrontaram; ii) pela noção de *sfumato*, àquilo que Loureiro (2015: 59) entende como “uma espécie de passagem do mundo físico para o imaginário, transição fenomênica do real para o poético” em oposição a dicotomia *realia* e *mirabilia*; iii) pela forma como vai entender e lidar com o espaço e o tempo, de modo que uma categoria acaba se sobrepondo a outra, o que vai ser balizado pela dicotomia familiar/estranho e próximo/distante.

A poética singular se deve ao fato de que, como define Loureiro (2015: 102) a relação do homem com o meio é uma “relação guiada pelo sensível, pelo essencial aparente, pela forma exterior como conteúdo expressivo do objeto estilizado”. Uma contemplação que exige um constante esforço de atenção as pequenas nuances da natureza pois o perigo pode estar atrás de um tronco que estala, uma folha que cai, na água que se mexe ou no repentino silêncio. Os agentes da cultura amazônica sabem que não podem criar uma expectativa muito grande, mesmo quando as promessas se cumprem, quando as coisas são o que aprecem ser, no momento seguinte elas podem não mais ser. O mundo criado pelos homens na Amazônia é criado a partir de uma série de condições propícias e particulares através das quais ele se cria enquanto ser amazônico. Não há como separar essência de acidente, forma de conteúdo, natureza de cultura no sentido que um polo não se sustenta sem o outro, ao menos em suas singularidades. Assim, a paisagem, forma de representar, ser e estar no mundo, possui um efeito poético de familiaridade e estranhamento. A própria separação e subjetivação do sujeito é nublada pela relação com o meio, de modo que os fenômenos naturais ou sobrenaturais incidem nas explicações e entendimento das coisas e do mundo e que as coisas do mundo personificam as ideias sobre o mundo (LOUREIRO, 2015: 118, 121).

O segundo aspecto faz alusão à noção de *sfumato*. Trata-se tanto de uma forma de deixar o entendimento em suspenso quanto uma capacidade de transitar entre as diferentes percepções da realidade. Em razão desse aspecto, ainda hoje, a Amazônia é vista pelos nativos como um espaço altamente transformacional em que as categorias que explicam a vida e a organização social se encontram sempre em aberto, no sentido em que se atualizam e incorporam as novas dinâmicas ao meio social sem grandes problemas. Dessa forma, para os seus habitantes nativos não há uma grande dicotomia ou antagonismo entre *realia* e *mirabilia* para entender o meio.

Por fim, para lidar com a monumentalidade da região, a cultura amazônica faz uso das categorias de familiar/estranho e próximo/distante em sua forma de

ser no mundo. Importante notar que as categorias de espaço e tempo praticamente se fundem na região, pois é uma paisagem que não muda, absorve o tempo em si mesma, onde a distância entre as cidades no interior, é medida em dias de barco e curiosamente, é no Norte que residem a maioria dos centenários do país, isto é, as pessoas com mais de cem anos. Nesse sentido, Loureiro (2015: 79) afirma que “cada segmento desse vasto espaço unitário é um espaço naturalmente construído socialmente, e, por isso único, ao mesmo tempo que igual e integrado ao espaço universal”. Esse procedimento é o que permite que o homem supere sua pequenez e a incomensurabilidade do meio que o cerca, pois através de seu imaginário consegue alcançar as categorias de perto-longe, familiar/estranho que pautam sua existência nesse espaço.

Esses aspectos da cultura ficam bem ilustrados no trabalho de Wawzyniak (2004: 15) que analisa a relação dos ribeirinhos da Floresta Nacional do Tapajós com o Ibama. O pesquisador demonstra que devido ao fato que a relação dos ribeirinhos com o Ibama ser uma relação política tensa e ambígua, é possível para esse grupo, por exemplo, situá-la em um campo semântico, atribuindo ao comportamento confuso do órgão às influências do ser mítico conhecido como Curupira, que no dia a dia dos ribeirinhos é a explicação para as pequenas desordens que ocorrem vez ou outra. Uma situação concreta é poetizada a partir do imaginário da cultura amazônica. O Curupira e a relação com o Ibama coexistem no mesmo horizonte imaginativo dessa população, ambos habitam o mesmo mundo. Assim, apesar de se tratarem de entidades distintas, possuem características semelhantes, no caso, a desconfiança e o estranhamento, o que permite uma aproximação entre eles. A necessidade de negociar com o órgão e o desconforto com essa interação é caracterizada a partir dos polos que constituem as dicotomias presentes na cultura local. Nesse panorama justifica-se uma noção como a de *sfumato*, não porque a lógica local seja difusa e não tenha competência de distinguir e explicar as coisas, mas porque consegue colocar em suspenso as certezas do que é e do que não é, sem perder de perspectiva o que pode *vir-a-ser*. Tal como nas narrativas míticas, em que tudo que existe, existe para se tornar uma outra coisa.

Na digressão apresentada, demonstrou-se o processo de consolidação da uma sociedade amazônica, as noções legitimadas pelos dominantes e os aspectos culturais dessa sociedade. Mais do que explicar as dinâmicas internas e os diferentes entraves para o problema do embate das diferentes temporalidades na região amazônica, a razão para abordá-las aqui, ainda que

brevemente, é demonstrar como muito dos questionamentos e das estratégias relacionados aos processos de dominação, apropriação e ressignificação cultural que ocorrem nos campos de produção simbólicas regionais atualmente não são resultados de operações recentes. Em alguns casos, essas questões datam de vários séculos. Sempre associadas à uma motivação econômica de exploração, que possuiu variadas configurações, o que não impediu a manutenção de um mesmo ideal como pano de fundo, o de como inferir o maior lucro possível ao custo que fosse. Por isso seria deveras arbitrário, e um tanto reducionista, colocar “nativo” de um lado e “estrangeiro” de outro, principalmente se considerarmos o processo de hibridação cultural que vem ocorrendo ao longo de todo esse tempo. Houve estrangeiros que se embrenharam na mata amazônica e lá fincaram raízes, isso porque se permitiram participar e tomar parte nas práticas e nas trocas sociais, compreenderam as nuances da relação do homem com o meio e aquilo que se ganhava e se perdia nessa relação. Da mesma forma, não faltaram nativos que tentaram melhorar sua condição de existência aproveitando as oportunidades que surgiram naqueles encontros entre culturas.

O processo da Conquista, assim como o da Colonização da Amazônia, demonstram em seu cerne o intuito de incorporar a região à modernidade. Mais do que uma inclusão, trata-se de uma apropriação que em um primeiro nível focaliza nos recursos naturais, para posteriormente se estender ao imaginário e ao simbólico passando pela relação de pertencimento e o sentido que os povos nativos dão a si e a suas narrativas. Essas operações não ocorreram de maneira passiva conforme demonstrado, além disso, na linha do que descreve Derrida, toda tentativa de polarização de um dado entendimento, por mais que reforce e procure legitimar somente um desses polos, possui como substrato a relação de interdependência entre eles. Nesse sentido, as polarizações civilização/barbárie, sagrado/profano, progresso/atraso, estado/nação (no sentido que os indígenas dão a esse termo) são introduzidas nesse período e os discursos e práticas passam a ser problematizadas a partir de um desses extremos. Em linhas gerais, a tentativa de privilegiar um polo em alguma medida resulta na estruturação de seu oposto, em um sentido mais específico, as consequências podem ser percebidas, de um lado, nas características da cultura amazônica e suas representações sociais, e de outro, nas estratégias de legitimação de sua dominação dos europeus por meio das noções a respeito da sociedade amazônica.

No que tange às formas de representação social, tal como a dos bens de

produção simbólicas, a própria historiografia da Amazônia demonstra a primazia da visão e do modelo europeu. Na segunda etapa, a colonização, há uma tentativa mais sistemática e estruturada de abarcar os elementos locais por meio de uma lógica que se via como “desinteressada”<sup>4</sup> ou isenta, isso em razão do fato de que sua principal motivação era de cunho científico empirista; abordagem que predomina em algum grau até os dias de hoje. Além dos resultados objetivos de tal empreitada, esse processo resultou na naturalização de um arbitrário que triunfou em grande parte pela assimetria nas forças que se enfrentavam. Um amplo domínio bélico e tecnológico consolidou a dominação violenta dos europeus na Amazônia, ao longo dos séculos, coube à ciência eufemizar essa dominação o que resultou em muitas das noções aqui apresentadas. A etapa seguinte, consolida a modernização na Amazônia.

### 3.1.3

#### **Modernização: o ciclo da borracha e seu legado**

Na segunda metade do século XVIII, durante a era pombalina, os portugueses procuram alternativas econômicas para a região, sendo o tratado de Alexandre Rodrigues Ferreira, fruto de suas pesquisas de mais de nove anos no país, uma das bases para o desenvolvimento do plano econômico local. A administração pombalina é marcada por um tardio esforço modernizador, entendendo modernização como um processo de adaptar a colônia ao novo modo de produção, que naquela época já trazia as luzes da industrialização que culminaria com a Revolução Industrial na segunda metade do século XVIII. Esses interesses de natureza econômica vão esbarrar em uma sociedade letárgica, preocupada em desfrutar de um imediatismo indigente, organizada a partir de uma clara e significativa distância, simbólica e material, entre colonizador e colonizado. Mas mesmo os colonizadores, no caso os colonos, estavam limitados à temporalidade local, pois a grande maioria não dispunha das condições necessárias nem para se afirmar como proprietário ou se emancipar como burguês. Ante a ausência de uma postura ideológica clara, associada aos avanços da sociedade industrial capitalista, passam a ser

---

<sup>4</sup> O desinteresse da lógica científica que aqui se alude deve ser lido no sentido de desinteresse que Bourdieu (1989) (2004) aponta quando analisa os campos sociais. Uma característica que predomina principalmente no campo artístico, mas que pode ser estendida aos demais campos é a autonomia relativa dos campos, isso significa dizer que os interesses do campo são os interesses do jogo que o campo entende como válido; seja a arte, a ciência ou o *design*, como será abordado mais a frente. Uma autonomia que se pretende plena, mas que é sempre relativa, em razão do fato que o jogo que se joga se desenrola no meio social e é jogado por agentes sociais que fazem parte de tal espaço. O desinteresse científico ou artístico se propõe como um interesse voltado somente às dinâmicas do campo, pretensamente apartado das dinâmicas sociais, mas que em um grau maior ou menor, acaba sempre influenciando e sendo influenciado pelas demais práticas de poder e dominação do espaço social.

priorizados interesses individuais, menores e imediatistas. Isso faz com que a Amazônia seja um mero joguete durante esse período, sofrendo passivamente os reflexos dos jogos de poder internacionais (SOUZA, 2009: 154).

Mascarenhas (2007: 27) chega a afirmar que a Manaus colonial, anterior ao período de modernização, contava com um certo equilíbrio e reconciliação entre homem, natureza e trabalho. Evidentemente essa noção deve ser vista com cautela, pois desde sua fundação, as tensões sociais entre os diferentes grupos que habitavam na região eram grandes, tanto que em vários momentos, não foi com o diálogo, mas com a violência que esses conflitos foram resolvidos. Além da violência dos conflitos entre indígenas e europeus em toda história de ocupação da Amazônia, um exemplo claro disso foi a Cabanagem, que custou a vida de mais de trinta mil pessoas, um quinto da população nortista (SOUZA, 2009: 229). Por mais que não que fosse mais justa ou mais amena que as que sucederam deve-se considerar que o período anterior à modernização contava com uma estrutura de poder mais simples e, sob diversos aspectos, a relação do homem com o meio era mais direta. Essa relação assim se matinha pelo isolamento geográfico, pela impossibilidade de ignorar os limites que eram impostos pela natureza e pelo próprio meio de produção da vida na região, fortemente dependente dos recursos naturais. Além disso, compreendendo a modernidade como objeto de uma compressão de espaço e tempo, era evidente que a cadência dos tempos da Manaus colonial era mais amena e pacata do que o período seguinte. Souza (2009: 231), nomeia essa temporalidade local como sendo um “ritmo de banzeiro”, que é o balanço nas águas dos rios que é provocado pelo trânsito das embarcações regionais.

A mudança dessas relações ocorreu nas últimas décadas do século XIX em razão do aumento da procura e da exportação principalmente da goma elástica, produto que sofria uma valorização exponencial em razão da sua aplicação em diversas áreas da indústria, com destaque para a indústria automotiva (SOUZA, 2009: 257). Com isso, aumenta o faturamento das receitas do estado, um excedente que pode ser utilizado pelos administradores para melhorarem a estrutura de serviços do estado e da cidade. Diante dessa oportunidade, as classes dominantes, que já estavam ligadas ao capital financeiro internacional, procuram impor sua visão de mundo para o espaço social local, a maneira como se viam e como queriam ser vistos dependia da consolidação de uma noção particularmente moderna, a noção de classes sociais (MASCARENHAS, 2007: 28-29).

No que tange ao objeto dessa pesquisa, é pertinente notar que o período da borracha operou significativas mudanças no Norte do país durante os anos de 1880 a 1920. Este período se caracterizou pelos ganhos vultosos de capital resultantes do extrativismo da borracha. O excedente dessa exploração vai operar uma transformação vertiginosa na região: de um estado de indigência para o de opulência. Os resultados dessa transição foram marcantes na mentalidade das sociedades amazônicas, o que refletia na maneira como os bens simbólicos circulavam e eram consumidos localmente. O foco nesse período histórico pretende evidenciar as consequências dessa transformação para o mercado de bens simbólicos local. Há de se considerar que Manaus é uma cidade que foi planejada para atender aos interesses do capital internacional, essa inclinação se tornou mais evidente na modernização posta em prática a partir do período da Borracha. Nesse período Manaus teve seu primeiro grande surto de urbanização, os administradores, com os recursos oriundos dos ganhos com o comércio da borracha, pretendiam embelezar e modernizar a cidade para que esta se apresentasse limpa, moderna e atraente conforme os valores da ideologia burguesa dominante. Além do valor estético, havia o interesse na promoção e incentivo da imigração, do capital e do consumo. Por essa razão a política urbana planejada e executada na cidade beneficiou uma pequena parcela da população, mas foi excludente com a maior parte, tal diferença foi muito mais resultado das práticas econômicas e simbólicas do que uma intencionalidade política patente. As mudanças se afirmavam como transformações modernizadoras, mas eram de uma modernidade tópica, pois se por um lado se instituíam muitos dos marcos e dos hábitos modernos, em um nível mais abstrato, transgrediam-se completamente os ideais modernos. O sentido político de ser moderno era ignorado, nem todos eram iguais diante a lei, como se observa no modo distinto com que o poder público tratava os coronéis e os trabalhadores.

De certa forma, a economia amazonense possuía certa aptidão para lidar com uma noção moderna e abstrata como a de capital. O extrativismo safrista que caracterizava a exploração local exigia certa mobilidade, de recursos e de pessoas, em razão da sazonalidade dos produtos. Esse modelo do extrativismo vai se manter para a exploração da Borracha, que por sua vez se aglutinará a um ideário distinto para seus exploradores, um “sentido de eternidade” que fazia crer que a opulência duraria indefinidamente, pois sendo a natureza um espaço “sem história” sua condição tinha potencial de perdurar indefinidamente.



Comparando, por exemplo, com o ouro, cujo os veios em algum momento se esgotam, a seringueira é uma árvore dadivosa, um veio que nunca se esgotava. Esse sentido vai ser facilmente percebido nas mudanças que fizeram com que os coronéis passassem da indulgência para a opulência. O dinamismo do capital era cristalizado nas relações e nas estruturas sociais. Um exemplo dessa estrutura era o sistema de aviação ao longo do Rio Juruá. Este consistia em organizar os agentes como “credor a montante, devedor a jusante” (CUNHA, [1998] 2013: 10). Os ingleses adiantavam mercadorias para os comerciantes de Belém, esses para o de Manaus, que por sua vez forneciam para os “patrões” dos rios caucheiros, esses para os seus sub-patrões, que terminava com os seringueiros. Restavam apenas os peixes pequenos e os grandes com uma autonomia relativa. Essa configuração simbólica se sobre determinava à geografia, com um barracão em cada foz e que pela sua localização na cadeia, exprimia os limites de sua teia, seus credores e devedores.

Essa configuração gerava um verdadeiro fisiologismo nas instâncias de poder, assim como na Arte e na educação. O controle que havia sobre as práticas sociais transformava esses espaços de relativização do processo de dominação em duas enfiadas tarefas necessárias para a consolidação de tal estrutura. Arte e educação eram meios e não fins em si, uma quebra com os ideais modernos; uma operação que caracteriza bem isso que foi a modernidade amazônica. Por isso, boa parte das peças artísticas produzidas a partir de então pouco vão pensar e problematizar a região, sendo meros reflexos anacrônicos do que era produzido nos grandes centros (SOUZA, 2003: 108-109).

A mudança de uma mentalidade provinciana para uma pretensamente moderna foi rapidamente colocada em prática, não faltavam recursos nem vontade da parte dos dominantes. Tratou-se de uma transformação ética e estética, pois além da adoção dos materiais modernos — como o ferro, a alvenaria, a telha no lugar da madeira, do barro e da palha —, velhos hábitos e materiais precisam morrer juntamente com o aterramento de igarapés, com a instituição de uma cultura do trabalho, com um sistema de transporte moderno e eficiente, com a higienização e a nova forma de viver na cidade com seus bulevares, praças e grandes vias. Com o ritmo acelerado do processo extrativista a Amazônia tentou se aproximar, econômica e simbolicamente, dos grandes centros europeus, se afastando da unidade nacional. Essa aproximação era basicamente formal, isto é, epidérmica e formalista, pois

“Copiando diretamente a arquitetura, a pompa, os costumes, os coronéis de

barranco não eram propensos, no entanto, ao liberalismo, ou ao bom humor burguês que levantou indústrias e feiras industriais como monumentos à vitória do progresso". SOUZA, 2003: 116.

Pouco importava as particularidades da região, como o clima e as práticas sociais locais, o objetivo era transformar Manaus em uma "Paris dos trópicos". Um esforço hercúleo propiciado pelos recursos oriundos da economia entorno da borracha. Não havia problema que o capital acumulado não conseguisse resolver, se faltava mão de obra especializada para trabalhar com os novos materiais, o recurso humano era importado como mais uma mercadoria.

Essa modernidade já era plenamente perceptível em 1900, com a higiene da cidade, suas praças aos moldes das praças parisienses do prefeito Haussmann, uma infraestrutura de saneamento básico, iluminação elétrica, água encanada e uma rede de bondes elétricos cruzando uma parte da cidade. A borracha criava sua própria cultura na região, um *fac-símile* do modelo europeu, pois Manaus tinha que importar quase tudo que consumia. Em menos de 30 anos, a cidade se torna dinâmica o suficiente para expropriar antigos costumes, impor uma mentalidade burguesa capitalista em vários níveis e se consolidava mundialmente como a capital internacional da borracha. Ilustrativo dessas mudanças foi o próprio crescimento populacional, Manaus saída de 8.500 habitantes, em 1852, para mais de 50.000 em 1890 (MASCARENHAS, 2007: 35-39, 42).

Tratava-se de mudanças que visavam deixar intacta a estrutura social local e por isso assimilavam apenas formalmente e de modo formalista muitos dos ideais modernistas. O resultado disso no campo de produção de bens simbólicos foram: artistas que nunca ansiavam atingir todos os homens com suas obras, que escreviam para um público restrito, indiferentes e insensíveis à qualquer universalidade e qualquer conteúdo, reféns do ornamento, uma necrofilia artística datada e ultrapassada que recusava a consciência crítica e que por isso se mostrava bastante adequada àquela sociedade pois "qualquer olhar para a natureza, para o explorado, para a ostentação, provocariam um desmoronamento estético" (SOUZA, 2003: 128).

O Porto, a Biblioteca e o Teatro Amazonas são marcos desse período. A grandiosidade do Teatro e do planejamento urbano de Manaus eram tributários à essa "necrofilia cultural" a que se refere Márcio Souza, eram projetos que olhavam para a Europa e seu passado. Para ilustrar as relações concretas do meio que possibilitavam tal esplendor escolhemos o início do cinema no

Amazonas, que ocorrerá no começo do século XX. Os documentários sobre a Amazônia seguiam a tradição dos naturalistas, “ver é conhecer”, e revelavam as fissuras daquela sociedade, sua desigualdade e seu descompasso com os centros econômicos e culturais do período. Na produção cinematográfica amazonense se destaca o cineasta Silviano Santiago, um dos primeiros a filmar a região e mostrá-la ao mundo por meio de imagens em movimento. Sua trajetória sempre ligada ao poder econômico dos coronéis da borracha, fora bancado por estes desde sua capacitação, passando pela realização de suas obras cinematográficas até os serviços menores do dia a dia. Sua trajetória inicia quando o seringalista Júlio de César Araña financiou sua formação em Paris, no ano de 1915, com o intuito de que Santiago produzisse uma obra que amenizasse a má-impressão do público europeu em relação aos seringais do coronel, denunciado por mal tratos, tortura e morte dos indígenas que ali habitavam (SOUZA, 2003: 142). Essa denúncia ganhou força e chocou o público europeu por este saber muito pouco da realidade dos seringais, mas também em razão de uma outra mídia moderna que então se consolidava, a fotografia. É impressionante a sagacidade desse coronel em produzir um filme como uma obra de testemunho, visto que o cinema era um meio muito recente, mas de grande aceitação pelo público. Na mesma lógica da destruição criativa, ambos os meios eram captados pela lógica comercial capitalista e seus jogos de interesse.

Contudo, o filme encomendado nunca chegou a ser exibido, sua relevância permanece por ter sido força motriz do início de uma filmografia amazônica. Os trabalhos de Silvino Santiago continuaram e sua principal obra é o longa “No País das Amazonas”, um documentário encomendado por J. G. Araújo, um dos mais fortes comerciantes de Manaus. O filme foi apresentado na Exposição do Centenário da Independência, na capital federal em 1922. Foi um grande sucesso, o próprio cineasta recebia os espectadores vestido de explorador e alguns amigos se fantasiaram de índios para aumentar o grau de credibilidade do espetáculo. Fora ainda exibido em São Paulo e cópias em inglês, francês e alemão circularam na Europa (SOUZA, 2003: 143).

O cinema de Silvino Santiago descrevia e demonstrava as singularidades da região, uma exaltação do extrativismo, da borracha, castanha e demais produtos locais. A cidade e o porto são apresentados a partir dessa produção, ou como meio ou como resultado dos ganhos de tais atividades. A cidade é mostrada em diversas panorâmicas, valoriza-se as construções que as elites

consideravam serem as mais modernas, o teatro, os bondes, as praças, o mercado, o paço municipal. As imagens do cinegrafista são simples e essencialmente modernas, assim como sua narrativa. Sua abordagem documental pretende demonstrar a realidade amazônica e a relação do homem com o meio, tal como ocorriam. No entanto, devido a própria condição de existência que possibilitou e motivou essas produções, o filme não aborda a estrutura social da região e os processos de exploração que permitiram o fausto da borracha. Com uma abordagem tida como científica, isto é, neutra e distanciada, passa ao largo de questões relacionadas às estruturas de poder na floresta.

Percebe-se a continuidade de muitas das noções que permearam o entendimento de Amazônia ao longo da história. O cientificismo e esforço enciclopédico podem ser constatados na forma como os animais e vegetais com valor extrativista são apresentados, com seu nome popular e o nome científico, isto é, preocupavam em nomeá-los do modo como eles eram incorporados à modernidade, como taxidermistas os rotulavam, e não somente como as pessoas os chamavam. Quando se demonstra o extrativismo da castanha-do-pará, reforça-se o valor nutritivo e as vitaminas presentes nesse alimento. A fartura desse “paraíso na terra” é ilustrada na pesca, “não se pesca sem resultado nos lagos do Amazonas”, os resultados da pesca do pirarucu e do peixe-boi são enfileirados para se ter noção da fartura da região (**Figura 08**). A mentalidade extrativista é bem representada nas relações entre a floresta e as casas comerciais, revelando a rede de exploração que havia no período, tanto a borracha, quanto a madeira de lei e a castanha-do-pará, produtos destacados no documentário, eram retirados arbitrariamente da floresta, sem grande planejamento ou questionamentos da sustentabilidade dessa atividade.

O desafio da relação do homem com a geografia da região é caracterizado em uma verdadeira ode ao seringueiro, o “campeão do Amazonas”, “obscuro herói” que afronta a floresta para transformar o látex da seringueira em ouro. Percebe-se uma visão simplista, romântica e eurocêntrica dos nativos, quando se filmam os índios Parintitins, apresentados como os mais fortes guerreiros do Amazonas, estes aparecem pescando com arco e flecha, “sem vergonha de sua nudez”, suas danças e rituais são filmados por sua plasticidade, não há no filme qualquer explicação da lógica ou do valor daquelas cerimônias para aqueles povos. As relações, ainda que de subserviência, da Amazônia com os grandes centros são ilustradas pela arquitetura da cidade e principalmente pelo porto,

local de escoamento da produção extrativista local. Esse já é o porto reformado pelos esforços locais. Os instrumentos para o manejo de produtos no porto são soluções tecnológicas com nomes em inglês, o sistema de carga e descarga usando cordas, o *rope-way*, e a ponte flutuante, o *“road way”*. Durante o documentário é possível perceber caminhões que auxiliam no escoamento da produção assim como barcos à vapor.



**Figura 08:** Pesca do Pirarucu, cena do filme *No Paiz das Amazonas*, de Silvino Santiago.

Além desses bens de uso mais prático, ilustrados no documentário de Silvino Santiago, a modernidade e o Design se percebem em Manaus na circulação e consumo de bens simbólicos de uma outra prática símbolo desse período, a publicidade. No caso, essa adentra o espaço social amazônico por meio de cartazes e anúncios produzidos na Europa de estabelecimentos comerciais locais. Em geral, esses anúncios faziam uso de composições e imagens em voga na Europa, especialmente em Paris. A cena era toda composta por elementos familiares a esses locais, figuras femininas e os produtos que se podia encontrar nesses estabelecimentos. Marcam mais uma desigualdade na linha da subserviência aos grandes centros, a moda que se promovia era a moda europeia, inadequada e estrangeira às práticas locais, as mulheres representadas faziam referência ao biotipo europeu, assim como suas maneiras e forma de vestir.



**Figura 09:** Cartaz de divulgação da loja *Au Bon Marché*, que vendia produtos de confecção. Fonte: MASCARENHAS, Ediena. *A ilusão do Fausto: Manaus - 1880-1920*. Editora Vale, Manaus, 2007, p:100.

O Cartaz da loja *Au Bon Marché* (**Figura 09**) é bem representativo dessa operação. O nome, cuja tradução literal do francês seria “o bom mercado” com o sentido de “oferta”, “em boa conta”, é uma referência ao empreendimento de Aristide Boucicaut, que em 1852 fundou em Paris *Le Bon Marché*, uma das principais lojas de produto de luxo da capital francesa, em funcionamento até os dias de hoje. A cultura francesa era a referência predominante de elegância e bom gosto, uma das razões para o planejamento urbano de Manaus ter se inspirado na reforma da capital francesa. Essa referência se acentuava quando se tratava de artigos de luxo, razão para o uso de um nome em francês para a loja, prática que era bastante comum no período. O homônimo manauara era bem mais tímido que a referência francesa, isso não impedia uma proposta semelhante, um empreendimento especializado na venda de produtos de luxo,

preferencialmente franceses, perfumes e confecções para senhoras e crianças. No cartaz, o prédio representado possui arquitetura muito próxima àquela do local onde funcionava a loja em Manaus, situada na Rua Municipal, hoje, Av. Sete de Setembro. As mulheres representadas são tipicamente francesas e realizam uma prática que passou a imperar na modernidade: a possibilidade de fazer compras de diversos produtos em um mesmo local; de comprar uma peça ou uma roupa sem a necessidade de ir a uma costureira, moda *prêt-à-porter*; o ciclo da moda e a importância de o conhecer e seguir, etc.

A moldura, o enquadramento e a tipografia utilizada fazem referência ao estilo *art nouveau*, que na época já se encontrava legitimado e consagrado como símbolo de elegância. Ante a impossibilidade de situar a cena em razão de sua ubiquidade, logo abaixo do nome da loja há a grafia da cidade de Manaus. Faz-se uso de uma perspectiva isométrica, o que facilita a identificação do prédio por aqueles que já conhecem o estabelecimento e a identificação por aqueles que não o conhecem. Escondido na coluna do prédio, há o único termo em português, “modas e confecções”, esclarecendo a proposta do empreendimento. Alguns exemplos dos produtos ofertados encontram-se expostos em vitrines na primeira e na segunda porta do lado esquerdo da imagem, encontramos vestidos, chapéus e roupas para crianças. As mulheres presentes na cena encontram-se arrumadas e maquiadas, duas conversam tranquilamente uma terceira, no plano posterior parece interessada em entrar na loja.

Assim como o original, *Au Bon Marché* manauara continua em atividade até hoje, uma sincronia que não revela o descompasso entre os dois empreendimentos. Enquanto que a empresa francesa hoje é um dos principais pontos turísticos da capital francesa e é considerada uma das mais elegantes e seletivas lojas do mundo, a manauara vende tecidos populares, conta com uma drogaria e vendedores ambulantes na sua calçada (**Figura 10**). Essas diferenças são resultado do que ocorreu na região a partir de 1910, quando os seringais asiáticos conseguiram uma produção expressiva e mais barata que a brasileira. Nesse momento, os coronéis se viram traídos pela sua crença na perenidade do modelo extrativista. Não perceberam que o anacrônico extrativismo não possuía condições de concorrer com os ditames do capitalismo, a compressão de espaço-tempo não estava disposta a se ajustar ao compasso da cadência extrativista. O resultado foi sentido em um curto período e deixou a província em um abandono político e econômico de quase meio século.



**Figura 10:** Prédio da loja *Au Bon Marché*, em Manaus (2016). Fonte: Google Maps. Disponível em: [https://www.google.com.br/maps/@3.1346573,60.02509,3a,75y,2.14h,95.32t/data=!3m6!1e1!3m4!1s0jvcwZbBY\\_c-YAFaklvYw!2e0!7i13312!8i6656](https://www.google.com.br/maps/@3.1346573,60.02509,3a,75y,2.14h,95.32t/data=!3m6!1e1!3m4!1s0jvcwZbBY_c-YAFaklvYw!2e0!7i13312!8i6656). Data de acesso: 24 de outubro de 2016.

Com essa alteração no mercado internacional, a sociedade amazônica perdia o acesso a seu “centro de mundo” que antes lhe dava algum sentido, ainda que fosse o de periferia. Ocorre uma vertigem social e a total impossibilidade de se estabelecer algum plano para o futuro: sem nada que apontasse uma direção na qual avançar, restou olhar com saudosismo para aquilo que passou. Os seringais amazônicos não podiam competir com os seringais racionalizados da Ásia, que ainda possuíam a vantagem de não precisar lidar com as pragas locais que afetavam as seringueiras. No país, não havia uma indústria madura o suficiente para assimilar a produção da borracha. Soma-se o fato de que o Amazonas não possuía uma burguesia industrial, pelo contrário, mesmo com a decadência do modelo extrativista, todos os esforços eram voltados para a manutenção daquela atividade econômica. Ascensão e queda de uma sociedade provinciana, conforme ilustra as palavras de Márcio Sousa (2003: 167), “a Paris equatorial era agora um Port-au-Prince ridícula, vivendo em um isolamento de enlouquecer”.

Essa é a diferença primordial entre o efêmero sentimento de eternidade do extrativismo da borracha e a perenidade da cultura amazônica. Por não entender as singularidades e os limites da região o Ciclo da Borracha estava condenado a



ser um fausto, não percebeu que na temporalidade que se tentava impor, um dia a seringueira poderia vir a faltar, não respeitou a temporalidade da floresta, desconsiderou suas responsabilidades e as dívidas simbólicas que se acumulavam a montante e a jusante. Do fausto da borracha restaram alguns marcos modernos e uma pequena parte da cidade que fora planejada e construída de acordo com os valores caros àquela época. O porto da cidade é uma dessas construções, assim como o Teatro Amazonas, que ficou fechado durante longo período ante a falta de atrações e de público. Atualmente essa parte da cidade é chamada de centro histórico, em suas imediações que o Hotel Amazonas, hoje Edifício Ajuricaba, foi construído e alterado ao longo do tempo. Tudo mais que fora feito para atender as dinâmicas da econômica da borracha e que dependia unicamente desta para sua sustentação acabou se enfraquecendo e se encolhendo, como por exemplo a Escola Universitária Livre de Manaós, fundada em 1909, sendo uma das primeiras do Brasil. Contanto com nove cursos, entre as áreas de humanas, exatas e biológicas, o intuito dessa instituição era gerar mão de obra qualificada para as atividades relacionadas ao extrativismo, principalmente o da borracha. Com a posterior queda do valor desse produto, a Escola foi reduzida ao curso de direito até o retorno de um investimento significativo por parte do governo na década de 1960.

Somente em 1957 é proposto algo novo para a região, a Lei da Zona Franca. Ainda assim, por ser uma lei subserviente aos interesses do grande capital e das multinacionais, acaba abrindo ainda mais a região a uma economia dependente de interesses externos a sua realidade. Essa política reforça a tradição de fronteira da cidade, de decisões imediatistas e apressadas, e continuidade da mentalidade do extrativismo (SOUZA, 2003: 187). Na elite da sociedade imperava uma mentalidade de tendência à prática burocrática. Essa vocação, o espírito de funcionário público e a subserviência ao capital estrangeiro se evidencia durante a implementação do Parque Industrial de Manaus, quando os principais cargos foram ocupados por profissionais formados nos grandes centros, ficando os profissionais locais com os cargos operacionais e de baixa patente.

Ainda assim, a Zona Franca de Manaus foi responsável por uma significativa mudança na ordem socioeconômica na Amazônia e principalmente em Manaus. Criada no final da década de 1950, a lei da Zona Franca transformava Manaus em um porto livre, foi somente em 1967 que esta lei foi ampliada para abranger o benefício de incentivos fiscais para a implementação

de um polo industrial, comercial e agropecuário na região. Essa lei, concomitante ao momento em que o governo reconhecia e delimitava os estados da Amazônia Ocidental, procurava promover a ocupação e integridade dessas formações. Durante a década de 1970, as medidas adotadas garantiram uma forte política de industrialização que resultou na criação de oitenta mil empregos no ano de 1990. A Zona Franca e o Parque Industrial de Manaus foram duas das principais razões para o crescimento populacional da cidade, que em 1970 contava com menos de quinhentos mil habitantes, para os pouco mais de um milhão na década de 1990. O crescimento populacional ocorreu principalmente pela migração dos caboclos vindos do interior atraídos pelas possibilidades de emprego e renda ao redor da Zona Franca (SUFRAMA, 2016).

No período de implantação da Zona Franca é possível observar uma acirrada mudança do *locus* de sentido da cultura amazônica. A poética inerente a ela se mostra insustentável ante as alterações na sociedade e na natureza da região. Isso se materializa na desestruturalização do ambiente rural amazônico e na predominância do ambiente urbano como seu centro de sentido. A poética e o imaginário da cultura amazônica devem ser considerados entendendo que atualmente existem dois espaços de formação, o espaço urbano e o rural. Sendo uma cultura constituída pela relação dos sujeitos com o meio natural, a primazia do urbano coloca em questão singularidades e particularidades dessa cultura. É no espaço rural que melhor se percebe, ou se percebe de modo mais evidente, a criatividade e as representações simbólicas de seus agentes, sua cultura material (barcos, casas, ferramentas, utensílios, etc.) e cultura imaterial (danças, música, mitos, sotaque, etc.). Diante dessa mudança emerge a questão de quais são os reordenamentos das funções culturais e das práticas sociais que passam a ocorrer nesse espaço e qual o espaço destinado as práticas e ordenamento constitutivos da região e da cultura amazônica?

Pretendemos ilustrar essas mudanças no espaço social amazônico a partir dos campos de produção de bens simbólicos. Por trata-se de uma mudança relativamente recente no paradigma cultural local, suas consequências ainda não podem ser completamente percebidas. Por esse motivo, os campos simbólicos se justificam como lugar de atenção, pois segundo Bourdieu é neles que primeiro se percebe as consequências desse tipo de mudança.

### 3.2

#### **Manaus hoje: porto que ainda quer ser Liverpool**

Um elemento de forte presença na organização simbólica de Manaus e

que ajuda a entender seus ciclos de opulência e escassez é o seu porto. A música Porto de Lenha ilustra bem o valor simbólico desse espaço na cidade, seu uso como porta de entrada e saída da cidade para os habitantes locais, com famílias ou negócios no interior. Além destes, turistas nacionais e internacionais se beneficiam da estrutura portuária. No início dos anos 2000 a prefeitura de Manaus colocou em prática o programa *Manaus Belle Époque*, que buscava restaurar os prédios públicos, principalmente do centro histórico da cidade, que haviam sido construídos durante o século XIX, no período da borracha. O programa procurava revitalizar a arquitetura e transformar muitos desses espaços em estações culturais. Esse mesmo projeto que reformou o prédio do *Au Bon Marché* para suas cores e configuração atual. Sendo o Porto um dos principais marcos da economia gumífera, este, juntamente com o Teatro Amazonas, a Praça da Matriz e o Largo de São Sebastião, foi contemplado pelo projeto.

A restauração do Porto foi acompanhada da privatização de seus serviços, que agora passaria a ter um foco maior no turismo internacional, preterindo os agentes das classes mais humildes, os melhores representantes da cultura local. Dentre as estratégias desse projeto estavam a criação de um *shopping* de compras, uma praça de alimentação, a criação de um teatro e de um mezanino de frente para o rio. A exemplo da primeira *Belle Époque*, que queria transformar Manaus em uma “Paris dos Trópicos”, essa iniciativa seguia os mesmos tortuosos caminhos, preterindo a população nativa, seus hábitos, necessidades e costumes, em prol de possíveis ganhos econômicos que a vinda de turistas estrangeiros hipoteticamente proveria. Mais do que a questão econômica, o interessante é ressaltar a abordagem ideológica que realizava um apagamento dos proprietários de barcos regionais, um dos principais elementos simbólicos da cultura amazônica em prol dos ganhos oriundos do turismo (SANTOS, 2015: 108).

Uma série de ações tácitas, aparentemente sem relação com esse intuito, foram colocadas em prática. Para a remoção das populações locais as taxas portuárias foram aumentadas, obrigando-os a migrar para o porto da escadaria dos Remédios; a praça de alimentação oferecia uma gastronomia refinada e inacessível para os locais; o acesso era dificultado concreta e simbolicamente: passou a existir dois caminhos: o destinado para a população regional, que agora devia esperar um ônibus para realizar um trajeto de apenas uma centena de metros, e o projetado para os turistas, que podiam caminhar por uma longa

rampa, coberta com toldo e com ventiladores para a climatização. Simbolicamente, o *shopping* e as lojas eram voltados para um “público internacional”, o mesmo servia para a praça de alimentação, cujo mobiliário contava com um “design amazônico”. Com o passar dos anos, os artifícios foram cedendo ante as práticas e as necessidades locais. Como os ônibus passaram a se tornar cada vez mais rarefeitos, e o fluxo intenso de turistas se limitou a uns poucos meses no ano, paulatinamente houve uma reapropriação desse espaço pela população local. Economicamente, a administração foi obrigada a baixar as taxas, o que atraiu vários dos serviços que eram anteriormente ofertados. O Museu nunca chegou a funcionar, assim como o teatro. O ar-condicionado do *shopping* foi desligado e na praça de alimentação, hoje, encontram-se bares regionais que servem refeições para os viajantes e trabalhadores do centro da cidade. Há uma lotérica, onde antes havia uma loja de joias, e um bazar no lugar da breve perfumaria (SANTOS, 2015: 109 - 110).

Esse exemplo demonstra claramente como os interesses ideológicos que permeiam os interesses econômicos na região. Os processos locais de apropriação e reapropriação dos espaços públicos operada com base nos interesses do capital, em última instância, fenômeno hegemônico na globalização, aliás, esse exemplo de “gentrificação” pode ser encontrado em algumas cidades brasileiras, tal como no porto de Belém do Pará e mais recentemente no cais da Praça Mauá no Rio de Janeiro. De qualquer modo estes processos podem ainda ser observados e compreendidos a partir das dinâmicas de produção, circulação e comercialização dos bens simbólicos em Manaus. Considerando as particularidades e a paridade dessas práticas localmente, o detalhamento das estratégias e ações de cada um dos campos de produção de bens simbólicos, acreditamos que elas nos auxiliam a compreender e explicar a situação dos demais campos e da organização social como um todo. Nos exemplos abordados, mostrou-se que para se entender as escolhas no Design é preciso ter em vista as escolhas na arquitetura, que as imagens produzidas refletem interesses científicos e políticos e que a produção e reprodução dessas práticas na região conformam e são conformadas pela cultura amazônica. Assim, antes de analisar a situação e a problemática do Design na região é interessante mapear a disposição de alguns campos chave na produção local de bens simbólicos.

### 3.3

#### Os campos de produção de bens simbólicos no Amazonas

Conforme foi descrito mais acima, as distinções entre *realia* e *mirabilia* se mostraram como referenciais necessários para os exploradores que adentraram na região e para aqueles que não partilhavam da temporalidade local. Em vários momentos, essas categorias são utilizadas como formas de facilitar a tradução entre os achados e relatos resultantes das experiências empíricas dos exploradores e, posteriormente, na transmissão destes para a sociedade e cultura desses agentes. La Condamine foi um dos viajantes que melhor soube fazer tal transição, tanto por realizar uma verdadeira depuração dos aspectos simbólicos e práticos de muitas das manifestações culturais dos povos amazônicos, quanto no uso intencional da confusão entre essas duas noções para relatar seus achados, aumentando o heroísmo e o exotismo de sua empreitada. Porém, vale ainda notar que para os amazônidas, essa distinção não é de todo problemática e no fundo, não faz muito sentido, o que transparece na noção de *sfumato*, uma capacidade de transitar do real para o poético e do poético para o real. Isso pode ser percebido nas várias formas de representações da região que são produzidas e consumidas nas mais diversas classes sociais que compõem o meio social amazônico. A Amazônia representada em quadros, murais, fachadas é uma Amazônia mítica — sobrepovoada por animais tropicais, cheia de miragens no meio da floresta, como de índios guerreiros, Amazonas ou mulheres provocantes, terra de fartura de riqueza natural, etc. —, e também é a Amazônia real, do dia a dia. A fartura se encontra na mesa e nos pratos, aqueles habituados a passar algum tempo na floresta (visitando sítios ou parentes no interior) sabem do cuidado que se tem que ter com as onças e para não se perder na selva. Isso explica porque os “produtos da floresta”, como são chamados pela indústria do turismo, o artesanato feito com material local, são indistintamente usados por seu valor de uso e seu valor simbólico. Um remo vendido em uma banca de artesanato, pode ser tanto uma peça excêntrica de decoração quanto um objeto útil para os canoeiros. Um cesto indígena é comprado tanto por ser considerado bonito quanto por sua capacidade de guardar alimentos. A paisagem amazônica pintada em uma parede não ressalta o exótico da gastronomia local, mas ao contrário, particulariza e familiariza aquele restaurante para os habitantes locais.

Nesse capítulo, a arquitetura e as gravuras, têm sido utilizadas como ilustrações das análises feitas, para a pesquisa de campo priorizamos vendedores de Artesanato, artistas plásticos, grafiteiros além de pensadores e

escritores; agentes sociais que, apesar de não tratarem diretamente com a materialidade da produção cultural amazônica, possuem um papel de destaque na construção das pontes entre essas manifestações e o imaginário amazônico difundido local e mundialmente. Esses produtores, em mais de um momento, apresentam possibilidades concretas da legitimação da cultura amazônica como uma cultura com conteúdo, profundidade e singularidade suficientes para organizar e pautar o seu espaço social. Isso é o que se pretende expor pela análise formal das obras assim como a explanação de detalhes a respeito de sua produção, circulação e consumo.

Para isso, iniciamos com uma pesquisa no campo do Artesanato, passando por diversas práticas artísticas pouco legitimadas até chegarmos no campo da arte. Em relação aos produtos de artesanato, foram feitas visitas e entrevistas com três vendedores de artesanato que trabalham no Mercado Municipal. No campo das Artes plásticas, utilizamos os trabalhos de três artistas contemporâneos para esmiuçar as relações entre o concreto e o simbólico desse campo no Amazonas. Além disso, são também analisadas imagens de paisagem amazônicas produzidas por artistas populares, agentes que não possuem formação acadêmica ou institucionalizada e, portanto, não circulam com facilidade nos espaços de consagração do campo artístico local. Por fim, a trajetória de um grafiteiro serve para compor um quadro mais amplo. Com esses exemplos é possível tratar das manifestações em diversas áreas, do campo artístico formal, pautado por uma dinâmica relativamente autônoma, passando por manifestações mais periféricas, como o grafite e o Artesanato, para que no próximo capítulo possamos situar a prática do Design nesse espaço social.

### **3.3.1 Vendedores de artesanato**

As conversas aqui relatadas foram conduzidas no próprio Mercado Municipal Adolpho Lisboa, no mês de abril de 2016. O Mercado, conforme descrevemos mais acima, foi construído durante o fausto da Borracha, passou alguns anos fechado, mas foi reformado e reinaugurado recentemente. Embora ainda seja possível comprar carne, peixes e estivas em geral, a maior parte da área física do mercado é dedicada para os mais de 30 boxes de vendedores de artesanato, o que gera um contraste entre o estilo rústico dessas peças e o estilo eclético da construção. Os boxes são bem parecidos entre si, apesar da grande variedade de itens os tipos de produtos vendidos são praticamente os mesmos. Esses vendedores não produzem esses produtos, são como atravessadores que

negociam com os artesãos especializados ou por indígenas que comercializam sua produção.



**Figura 11:** Seu José e seu box de venda de artesanato no Mercado Municipal.

Os produtos revendidos são comprados diretamente dos artistas e artesãos, não há uma cooperativa ou um órgão representante dessa classe. Geralmente, esses artesãos trazem apenas um produto de cada tipo daqueles que produzem, como uma espécie de mostruário. Os produtos são ofertados para vários vendedores, não havendo muitos casos de exclusividade. Os artesãos apresentam seus produtos, caso os vendedores se interessem, ambos acertam os valores, a quantidade de peças e a data de entrega. Trata-se, portanto, de uma produção puxada, isto é, não é feita uma produção contínua que pode ser acumulada para ser posteriormente escoada, mas sim uma quantidade de peças produzidas varia de acordo com os pedidos.

Dos três vendedores entrevistados, a primeira conversa foi com Seu José (**figura 11**), um dos vendedores mais antigos do Mercado, nele trabalha há mais de 30 anos, já comercializou diversos produtos, mas nos últimos 10 anos se dedica somente à venda de artesanato. Quando fala sobre sua clientela, afirma que tanto turistas quanto habitantes de Manaus costumam comprar produtos em seu box. Aponta que não há uma grande diferença entre o turista nacional e o estrangeiro, mas que uma diferença mais clara pode ser identificada entre esses e os clientes locais. Pode-se identificar duas clientelas distintas, habitantes locais e turistas, cada uma com uma visão própria do artesanato local. Ambos acabam consumindo os produtos de artesanato de cunho mais decorativo, principalmente os produtos indígenas, mas existem sutilezas e variedades nessa

procura. Seu José esclarece que para os manauaras vários desses produtos não são “para inglês ver”. Evidentemente os habitantes locais não os percebem com a mesma “aura” de exotismo que os turistas, que, em geral, enxergam o artesanato local a partir do imaginário construído a respeito da região. Aqueles que habitam na região, possuidores de uma cultura amazônica, os enxergam de outra forma, fortemente simbólica. Essa perspectiva permite com que alguns desses objetos superem a visão que normalmente possui o artesanato dentro da indústria do turismo, de que são coisas para turistas ou associados apenas ao turismo, ou seja, como meros *souvenires*.

Além do artesanato decorativo, cuja motivação principal é o valor simbólico desses produtos, os manauaras também procuram produtos em função de seu valor de uso e matérias-primas locais, para decoração e produção de artesanato. O box do Seu José, a exemplo dos outros vendedores de artesanato do Mercado Adolpho Lisboa, conta com uma variedade de mais de 500 produtos. A razão para essa variedade, segundo o vendedor, é que não há nenhum produto que venda significativamente mais do que outro, de modo que a variedade, em função dos diferentes interesses de sua clientela, deve ser mantida. Segundo Seu José “sai de tudo um pouco, tem dia que sai mais de uma coisa, mas depois já sai outra, então a gente tem que ter diversos produtos”. Caracterizasse uma procura pulverizada, com aspectos sazonais: existem períodos em que certos produtos são mais buscados, principalmente pelos manauaras. Durante o carnaval, as festas juninas e as festas do Boi, no caso, são procuradas as matérias-primas locais, sementes e penas para confecção de fantasias, assim como alguns produtos de artesanato indígena, como cestos e tipitis<sup>5</sup>, para a decoração dos locais em que ocorreram essas festas. “Nas festas juninas compram muito para as fantasias de criança, carnaval, evento de todo jeito”, completa o vendedor.

Dentre os produtos expostos, chama a atenção a variedade de pequenos objetos de decoração, como animais esculpidos em madeira, e o artesanato indígena variado e de cunho mais utilitário, como cestos e paneiros<sup>6</sup>. Pode-se observar uma hibridação cultural em alguns desses produtos, como porta-canetas e porta-chaves – produtos modernos ou “funcionais” por excelência – produzidos com os materiais locais e tendo um acabamento próximo aos objetos indígenas tradicionais. Há também objetos que são feitos artesanalmente, mas

---

<sup>5</sup> Espécie de espremedor feito de palha trançada usado para extrair o líquido a partir do qual é feito o tucupí, um dos ingredientes do tacacá.

<sup>6</sup> Pequeno cesto trançado feito para guardar os mais diversos produtos.



que são comprados por seu valor de uso, como as colheres de paus usadas para cozinhar e os espanadores e vassouras de piaçava, usados na limpeza doméstica; “essas colheres é para uso mesmo, [assim como] as vassourinhas, tem coisa de decoração e tem coisa pra (*sic*) usar”. Ao contrário dos objetos mais decorativo, estas “coisas para usar” possuem um acabamento rústico, praticamente sem nenhum elemento decorativo. Seu José cita ainda os remos de madeira e os chapéus de palha, que vende para os catraieiros que trabalham no porto e fazem uso desses produtos no seu trabalho cotidiano, “quem tem motor de popa tem que ter o remo, se não aquele motorzinho prega e ele fica lá no meio do rio, pode vir uma embarcação grande, que não pode dar uma curva e pode bater nele”. Portanto para boa parte dos clientes locais do Seu José, vários dos produtos que ele oferta são produtos para o uso no dia a dia.

O próprio meio amazônico é algo que circula nesses espaços, pois além das sementes que são comercializadas como matéria prima para decoração e confecção de bijouas, são igualmente procurados os extratos e ervas naturais, por seu valor cosmético e fito-terapêutico. Esses produtos estão relacionados às práticas simbólicas tradicionais, mas o interessante de se observar é que seu uso não se justifica por fazerem alusão a uma representação fantástica de um elemento mitológico, mas por corresponderem a própria materialização da realidade concreta daquelas pessoas. Há que se distinguir, portanto, as trocas simbólicas tradicionais, profundamente enraizadas na cultura local, fruto dos antigos processos de acumulação primitiva, das trocas simbólicas contemporâneas, àquelas, as quais, Pierre Bourdieu se refere como sendo mais superficiais, imediatas e interessadas. O uso dos extratos e das ervas, está fortemente associado a tradições aprendidas oralmente, pela família ou por pessoas “entendidas” nesses assuntos, são práticas que fazem parte do ordinário e não do extraordinário. Um contraponto indicativo dessa visão é que é possível comprar vários extratos locais, como andiroba e copaíba, em grandes redes farmácias e drogarias da cidade. Mostrando uma certa paridade quando a tradição adentra a modernidade e uma continuidade do *sfumato* da cultura amazônica.

Em contrapartida, a distribuição e comercialização dos produtos regionais ilustra o modo como que para os estrangeiros, as representações amazônicas são signos de uma natureza exótica carregada de uma camada de elementos fantásticos. Nessa perspectiva, existe a natureza, que é exótica porque é diferente daquilo que se costuma definir como natureza, e sobre essa instância

haveria uma série de particularidade locais, muitas vezes de aspecto primitivo, rústicos e confusas pela incapacidade desses povos de não conseguirem distinguir fato e ficção, *realia* e *mirabilia*. Assim, é possível perceber que as representações imagéticas da Amazônia mais recorrentes são as de animais, peixes e plantas, seus signos mais estereotipados, sendo bem mais difícil encontrar representações concretas de mitos ou lendas, a não ser que sejam em suas formas de relatos orais carregados de elementos anímicos.

Esse entendimento não pode ser estendido para os nativos, primeiramente porque para esses, a natureza não é exótica. Julgamos que é preciso deixar claro que mesmo para o mais nativo dos amazônidas alguns traços da natureza amazônica serão mais familiares que outros, mas uma vez que estes sejam incorporados nas dinâmicas sociais, coexistem com outros artefatos e práticas da mesma categoria. O valor deles não será estabelecido por um atributo transcendental, como a referência a um passado glorioso, o exotismo regional ou por ser um produto “mais puro” por ser “mais natural”, mas sim, na forma como estes se encaixam nas práticas do dia a dia. Essa identidade é uma afirmação em relação ao todo, muito mais um processo de distinção do que o interesse em preservar a qualquer custo determinada prática cultural.

Outro vendedor entrevistado foi Seu Wellington, que é filho do seu José. Natural de Manaus, começou a vida trabalhando como bancário e atuou nessa profissão durante cinco anos, mas há quase 30 anos trabalha com a venda de artesanato. Começou no Mercado Municipal, em meados da década de 1990. Quem o incentivou a mudar de área foi o pai, que também o convenceu a vender artesanato ao invés de estivas, intenção original do filho. Seu Wellington reporta que a saída de seus produtos também é bem variada, não há nenhum produto que seja um carro-chefe de vendas. De maneira que é preciso manter um inventário variado em função dos diferentes interesses de seus clientes, “é mais importante ter variedade”, em suas palavras. Uma diferença no inventário de pai e filho é que além de produtos mais tradicionais, como chaveiros e porta-chaves, Seu Wellington oferece ainda produtos com um valor mais elevado, seja valor simbólico seja pelo preço, aliás ambos estão associados. Em seu box é possível encontrar peças únicas, que poderiam facilmente ser consideradas objetos de arte, no caso, entalhes e animais empalhados, cujo valor pode chegar a R\$1000,00.

A respeito da finalidade dos produtos, se mais utilitários ou decorativos, Seu Wellington afirma que “cestaria é mais para decoração”, sendo comprada

por turistas e moradores das cidades. A maioria dos seus compradores são pessoas de fora da cidade, turistas nacionais ou estrangeiros. Sendo que, geralmente, esse cliente “não sabe o que quer”, os turistas não conhecem as lendas locais e muitos dos signos associados a Amazônia com exceção daqueles mais tradicionais da flora e da fauna (onça, arara e vitória-régia, etc.). Parte do trabalho do Seu Wellington então, é explicar para o cliente a origem de cada peça, sua utilidade e, se houver, o animal ou a cena representada. Essa explicação faz parte do processo de venda. Em alguns casos, em que o turista demonstra interesse em saber como são feitos os objetos, Seu Wellington explica o processo de fabricação de cada um deles. Para os turistas, o principal motivo de compra desse tipo de produto é servir como uma lembrança de viagem. Por isso, procuram *souvenires* com características claras da região, o que os fazem preferir peças como *souvenires* puramente decorativos tais como entalhes, zarabatana e arco e flechas customizados, etc.

Quando ocorre de os turistas comprarem os produtos de artesanato por seu aspecto mais utilitário, nem sempre esse interesse ou entendimento “da utilidade do produto” é semelhante ao dos manauaras. O vendedor cita o exemplo de um pilão de madeira, “o pilão é comprado para usar, as pessoas de fora compram para fazer caipirinha, mas esse pilão não é para isso”; ele afirma que “quem é daqui sabe disso”, ou usa o pilão para decorar ou para pilar pimenta ou alho. No caso dos habitantes locais, fica claro a partir da fala do Seu Wellington que essa decoração não é para representar o exótico da manifestação artesanal, ou para celebrar a cultura indígena. Seu Wellington conta o caso de uma cliente sua que comprou algumas dezenas de cestos indígenas para usar na decoração da festa de 15 anos da filha, pois queria dar um ar mais regional para a festa. “Ela usou os cestos para servir salgadinhos”. Assim, mesmo havendo uma paridade no valor de uso, o artesanato para os locais é visto como algo diferente do que é produzido industrialmente, ao mesmo tempo em que fique claro que é algo “daqui”, representativo da cultura local.

Chama atenção o fato que os vendedores, apesar deles mesmo não produzirem as peças, conhecerem bastante os materiais e o processo produtivo dos objetos que colocam a venda. Tanto a matéria prima (que tipo de madeira, semente, cipó, fibra, etc.), as práticas de fabricação (entalhe, trançado, marchetaria, os acabamentos) quanto as tribos que produziram determinado artefato, reconhecendo facilmente o grafismo de cada uma delas. Tanto Seu José quanto Seu Wellington possuíam vasto conhecimento sobre os produtos

que estavam sendo vendidos em seus boxes. Em termos formais, os turistas apreciam o realismo canhestro das peças, no caso, os entalhes e as figuras apresentam um alto grau de figuração e atenção aos detalhes, mas que carecem, sob o ponto de vista erudito, do domínio dos códigos figurativos legítimos como a proporção anatômica, perspectiva, harmonia cromática, composição, desenho clássico, etc. Por outro lado, as peças indígenas são bem pouco figurativas, pois são compostas mais por padrões e grafismos, que aos olhos ocidentais, podem ser caracterizados como geométricos. Ainda assim, nesse último caso, os turistas apreciam o acabamento da cestaria e sua elegância formal. Por uma vez, a exemplo da cliente que procurava cestos para a festa da filha, os clientes locais em geral possuem interesses mais específicos, associando sempre o prático e simbólico, “as pessoas daqui compram bastante cuia para tacacá ou para tomar mingau”. O que reforça a fala do Seu José.

O terceiro vendedor entrevistado foi Seu Américo, que reforçou vários aspectos relatados pelos outros vendedores. A exemplo dos outros dois, seu inventário foi variado e afirmou que não possui um produto que venda mais que outros; originalmente trabalhava com estivas, mas já trabalhava há quase 30 anos com a venda de produtos no mercado. Esse padrão de mudança ocorreu por volta de 2000, pois foi quando a Manaus Moderna foi ampliada. Seu Américo informou que essa mudança foi geral, acabaram mudando para a venda de artesanato mais da metade dos vendedores, que como ele, trabalhavam com estivas durante esse período. Atualmente, há somente três ou quatro blocos de estivas, visto que a feira da Manaus Moderna é muito próxima ao Mercado. Seu Américo tem uma visão mais “mercadológica” da produção e comercialização das peças, digamos assim. Consegue enumerar os produtores afirmando que “todo mundo aqui trabalha com artesanato variado, não só daqui. A gente tem artesanato que vem de outro estado, de Fortaleza, Santarém, Belém (...), tem também os peruanos, eles invadiram a cidade também, eles têm um trabalho muito visual, trabalham muito com cor. (...) tem coisa de Parintins também”. Dentre os produtos que oferece, cerca de dois terços são produzidos localmente e um terço são produzidos em outros estados. Os produtos de outros estados são os mesmos que são tradicionalmente produzidos nesses locais, adicionando-se apenas alguma referência à Manaus. Essa referência geralmente é bem tímida, de maneira de que ele tem uma intimidade com esses produtos, pois consegue identificar bem o que foi adicionado: um recorte de uma paisagem amazônica, um elemento da fauna ou flora, ou mesmo, a grafia de

“Manaus” ou de “Amazonas”. Um exemplo que ofereceu foi a cerâmica marajoara, de origem paraense, mas que é oferecida no Mercado de Manaus da mesma forma que os produtos produzidos localmente. Os pratos, vasos e canecas pseudo-marajoaras mantêm os mesmos motivos, estilo e acabamento da cerâmica arqueológica original, adicionando-se somente a grafia do nome da cidade a uma pequena parte destes objetos.

Dessa forma, Seu Américo sustenta a distinção entre turistas e os habitantes locais, traçando um perfil bem parecido entre os turistas nacionais e estrangeiros. Relata que “tem os públicos, o público aqui de Manaus e o de fora. O [turista] nacional e o internacional gosta de trabalho pra (*sic*) decoração, já daqui é mais pra (*sic*) usar, uma cuia, uma vassoura, um chapéu. Poucos compram pra (*sic*) decorar casa”. Com relação à questão da fabricação de artesanato local e aqueles de outros estados, ressalta que principalmente para os turistas, essa é uma questão menor pois “as pessoas [os turistas] compram artesanato para ter uma lembrança do local onde estiveram, muitas vezes eu tenho peças sem nome, aí as pessoas até gostam, mas falam, ah, mas não tá escrito Manaus, tem que ter escrito Manaus”. O público local, por sua vez, “é mais entalhe, sementes, cestaria. Nosso artesanato aqui ele se torna rico porque tem muita variedade. (...), tem gente que compra a cuia para decoração, mas muita gente compra pra (*sic*) tomar tacacá”. Seu Américo identifica algumas pequenas mudanças em alguns hábitos locais, como da cesta de palha como suporte para a cuia de tacacá, “a cestinha tá (*sic*) com uns 10 anos que começaram a fazer. Antigamente usava duas cuias, uma dentro da outra. A vantagem é que com esse suporte dá pra (*sic*) apoiar na mesa”.

Com base nesses relatos é possível apontar que tanto o habitante nativo quanto o turista compram o artesanato amazônico prioritariamente pelo seu valor simbólico, mas que esses “símbolos” são percebidos de modo distinto por esses dois grupos. Para o nativo essas trocas dizem respeito às formas de entrar e sair da modernidade, mas também à manutenção da tradição como é o caso do uso de cuias para se tomar tacacá. Por exemplo, nada impede que o tacacá seja tomado em um prato de sopa no lugar da cuia e um garfo poderia ser usado no lugar do espeto, mas essas substituições seriam arremedos. Para um manauara, nada mais bizarro que tomar tacacá em um prato de sopa, seria o equivalente a tomar café com leite em uma taça de vinho de cristal lapidado. Logo, nos parece, por mais que o objeto possua valor de uso, no fundo, seu valor simbólico é o mais determinante para a venda final. Ou talvez, um e outro estejam de tal modo

imbricados, que não é possível separá-los para uma análise mais detalhada. Caso fôssemos empregar um viés marxista em nossa análise, esta resposta estaria resolvida, pois para Marx ([1893] 2013: 176), depois da Revolução Industrial, todos os produtos são apenas mercadorias e tal como explicou em seu magnífico exemplo, este é o feitiço da mercadoria.

Na distinção que Loureiro (2015: 54) apresenta, da verticalidade e da horizontalidade da cultura, o primeiro aspecto aludindo a um passado ou tradição folclórica e o segundo dizendo respeito as trocas simbólicas em execução no meio social, percebe-se que a transição entre esses dois eixos não é problemática. O uso de bijoias por uma questão de identidade, mas também de distinção, as cestas indígenas para dar um ar regional para uma festa de quinze anos, as cestas de palhas que permitem que as cuias de tacacá sejam apoiadas nas mesas, são exemplos claro de hibridação cultural conforme o entende Canclini ([1989] 2006: xix).

Para o turista impera a narrativa ingênua ou romântica, essa maneira de apresentar e vender o artesanato é indicativa de como o produto de artesanato é, em grande parte, pensado a partir do público que o vai consumir. Mais do que oferecer um produto amazônico é preciso que o produto pareça amazônico, na linha da máxima romana, “à mulher de Cesar não basta ser honesta, deve parecer honesta”. Contudo, ante o repertório imagético limitado acerca da região, construído a partir das narrativas fantásticas dos viajantes e reforçada pela exaltação do exótico, verifica-se que os signos representativos eleitos, são aqueles de identificação mais fácil: araras, onças e a paisagem da floresta; *mirabilia* que se sobrepõem a *realia*: a infância do mundo, o distanciamento e exotismo da região, o fantástico e primitivo. Conforme os primeiros “traficantes do imaginário”, a narrativa sobre o produto que o vendedor apresenta e a associação formal desses objetos com os poucos signos amazônicos que o turista conhece são parte dessa troca simbólica. Ademais, como os primeiros viajantes indicavam, a angústia do desconhecido sempre pode, em parte, ser exorcizada nomeando o fenômeno que causa desconforto, de modo que quando tudo mais falha, sempre se pode contar como a solução definitiva, escrever em letras garrafais: “Lembrança de Manaus/AM”, aliás, pior que isso só se estivesse escrito em inglês.

### **3.3.2** **Artistas plásticos**

Quando consideramos a produção artística no Amazonas no sentido

legitimado historicamente pelo Campo da Arte, está prática de produção de bens passa a ter uma presença e um papel de maior destaque durante o ciclo da borracha. Nesse período, fotógrafos, escultores, arquitetos, desenhistas e pintores se instalaram na região atraídos pelas possibilidades que surgiam naquela sociedade economicamente emergente. Oriundos da Europa, principalmente da Itália, e do Rio de Janeiro, é possível observar que vários desses artistas acabaram trabalhando em mais de um ramo de atividade ou gênero artístico, ante a carência de profissionais atuantes desse campo. A falta de possibilidade de exercer somente a prática criativa e a submissão aos interesses das elites dominantes, uma das causas da supracitada “necrofilia artística”, vai se consolidar nesse momento e pautar a estrutura do campo nesse espaço social. Essa configuração será hegemônica até os primeiros esforços para uma autonomia relativa do campo durante as décadas de 1940/50, que culminou com o surgimento do Clube da Madrugada. Paulatinamente o campo artístico vai ganhando seu próprio espaço e as questões antes ignoradas passam a ser pauta para esses agentes, tais como a relação do homem com o meio, uma reflexão a partir das particularidades e soluções oriundas da cultura popular para essa relação, a aspiração para a elaboração de uma arte que aborde questões de cunho universal, a construção e desconstrução de uma visualidade amazônica, etc. Ainda assim, até os dias de hoje, a Arte permanece em grande medida ou como uma prática marginal, estrangeira à classe dominante, ou parcialmente por esta legitimada, desde que as obras saibam se adequar aos limites do decoro de uma sociedade em que a ideologia extrativista ainda permanece como traço mais marcante.

As trajetórias individuais ou autorais são relevantes para descrever esses movimentos. Os aspectos mais marcantes que caracterizam a atividade artística erudita em Manaus podem ser percebidos nas escolhas e no trabalho de Arturo Luciani, italiano que chegou à cidade durante o Ciclo da Borracha, este trabalhava como pintor decorativo de casas e prédios, foi fotógrafo, fazia desenho artístico e também lecionava no Instituto de Educandos Artífices, atividades ligadas aos gostos e desejos das classes dominantes. O mesmo vale para os escultores italianos que se instalaram na cidade e tinham grande demanda pela sociedade da época, que produziram vários os monumentos que se encontram nas praças da cidade, assim como os mausoléus e estátuas que adornam o cemitério da cidade, todos em estilo datado e com fortes traços tradicionais ou acadêmicos. Não houve, portanto, “Arte moderna” em Manaus,

tal como havia na Paris dos impressionistas. Com o fim do ciclo econômico da borracha, findaram as grandes realizações culturais na cidade. Somente na década de 1950 voltariam a surgir artistas de alguma expressividade. No meio do século XX, as diversas atividades realizadas no cenário cultural da cidade culminaram com o surgimento do Clube da Madrugada, grupo de artistas de diversos gêneros artísticos que promoviam debates literários, cursos, palestras e festivais de cinema (PÁSCOA, [2007] 2016: 07-08).

Essa renovação colocada em prática pelo Clube da Madrugada possui ares tímidos e um leve anacronismo em relação ao que era produzido no restante do país, mas se fizermos um juízo crítico desse tipo de produção considerando o todo, mesmo nas capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, a arte moderna era execrada e raros eram aqueles que as consumiam. Contudo, há de se observar dois pontos importantes. O primeiro aspecto que devemos considerar é que os artistas plásticos em geral produziram obras em um meio social que se caracterizava por um estilo conservador. As obras de arte legitimadas pela classe dominante da época eram de estilo e proposta acadêmica. Havia no máximo um “modernismo” aqui e acolá, em seu aspecto formal, tal como o caso de Manoel Santiago, que produz um impressionismo tardio, tendo como tema os mitos amazônicos, isso em 1934, como se pode perceber em seu quadro “O Cururupira”. Nesse cenário, o Clube da Madrugada conseguiu reunir e produzir os primeiros artistas que refletiram alguns dos aspectos culturais e as particularidades da região. O segundo aspecto a se considerar é a postura anárquico-libertária de seus membros, que em vários momentos parecia mais querer chocar a sociedade que propor algo significativo e representativo daquela cultura. As tensões do campo atuavam de forma inversa aos ditames das pressões externas, pautadas pelos interesses das classes dominantes, enfraquecendo assim as dinâmicas internas do incipiente campo artístico amazonense. Isso, eventualmente poderia explicar porque a maioria das obras faziam uso de formas e soluções já ultrapassadas<sup>7</sup> do campo artístico, mas que podiam ser consideradas efetivamente ousadas para a retrograda sociedade manauara. De qualquer forma, basta lembrar que a Igreja da Pampulha em Belo Horizonte, ficou anos sem uso (não eram celebradas missas, casamentos e batizados), pois a elite católica mineira decidiu ignorar o

---

<sup>7</sup> Aqui estamos fazendo referência aos estilos pós-impressionistas (pontilhismo, expressionismo, fauvismo, surrealismo, cubismo, etc.) que passaram a ser exibidos em praticamente todos os museus do mundo, mas que aqui no Brasil foram ignorados até meados dos anos setenta, com a revitalização do mercado de arte no Rio de Janeiro e São Paulo.



“modernismo” de Niemeyer e Portinari, mesmo depois da construção e inauguração de Brasília.

Como é característico desse tipo de postura no Campo da Arte, posteriormente os historiadores e críticos de Arte se encarregaram em legitimar esses artistas, daí foram consagrados, “transformados em história” pela academia e pelas outras instâncias políticas. O surgimento da Pinacoteca do Estado do Amazonas na década de 1960 contribuiu bastante com esse processo. Ademais, esses artistas precisavam se manter financeiramente e como em Manaus não havia público para sustentar uma dedicação exclusiva à atividade artística criativa, vários deles acumulavam outras atividades sob a tutela do estado, tal como a de professores de arte, por exemplo, tais como seus antecessores do ciclo da borracha e de postura mais bovina.

Há de se considerar alguns resultados significativos no avanço do Campo da Arte desde o Clube da Madrugada. Artistas como Moacir Andrade e Hanneman Bacelar são referências no sentido de pensar a relação do homem com o meio, da construção de uma visualidade amazônica e de trazer as práticas populares, seja no uso formal de sua estética singular e de acordo com o arbitrário cultural da legitimação da “obra” autoral, seja na elevação destes a “objetos” válidos de representação artística de nossa peculiar temporalidade. O mesmo vale para Oscar Ramos, um artista que operou à margem do Clube da Madrugada. Ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990 surgiram artistas com trabalhos voltados aos temas antes ignorados pelos artistas do Ciclo da Borracha (a relação do homem com o meio, a construção e desconstrução de uma visualidade amazônica, etc). Os graus de sucesso do resultado desses embates foram variados e essas são questões permanecem em debate no campo, de modo que ante a variedade de técnicas utilizadas – pinturas a óleo, esculturas, instalações, etc. – o elemento unificador dessas práticas é a constância de um interesse genuíno em tratá-los como objetos ou expressões autorais (obra), se não regionais, ao menos locais, uma tentativa de não se colocar como meros reprodutores de uma produção pautada e orientada aos grandes centros. Para ilustrar como as tensões do campo e as pressões do meio social formatam as posições e disposições do campo atualmente, foram entrevistados dois artistas amazonenses: Turenko Beça e Priscilla Pinto. Ambos são nascidos no Amazonas e formados pela UFAM, universidade federal herdeira da Escola Livre de Manaós. Os dois artistas se formaram na no Curso de Educação Artística, inaugurado na década de 1960, voltado a formação de

professores de arte. Além de artistas plásticos, são também educadores e suas produções se caracterizam pela variedade de meios e suportes e pelo predomínio de questionamentos relacionados à cultura amazônica, os mesmos expostos anteriormente.

Aníbal Augusto Turenko Beça é um artista e professor nascido no Amazonas, em Manaus no dia 28 de setembro de 1970. Em 1990 participou de sua primeira exposição coletiva e desde 1992 realiza pesquisas antropológicas sobre sociedades indígenas. Seu trabalho possui duas vertentes: autobiográfica e cultural e um estilo ou configuração estética que abrange o expressionismo, o abstracionismo e o figurativo. No início de sua carreira, fazia basicamente desenhos e pinturas com temática amazônica, mas com o passar dos anos, sua obra foi se caracterizando por um experimentalismo formal tendo como elemento unificador a questão da representação amazônica, nos diversos meios que utiliza, e a relação de familiaridade e estranhamento do homem com a região. Em razão do pertencimento e trânsito que seu pai, o poeta Aníbal Beça, possuía no cenário artístico manauara, desde a infância Turenko teve contato com os artistas do Clube da Madrugada, artistas já amadurecidos. Essa intimidade influenciou um ponto determinante na sua trajetória, a quebra com o mimetismo amazônico, característicos das pinturas de paisagem da região. Nesse sentido menciona que depois que se domina a técnica figurativa “é bem fácil representar a natureza amazônica porque a natureza já está ali, eu parei de fazer esse tipo de representação porque a composição não mudava muito”. Na perspectiva do artista, esse distanciamento do figurativo não deveria significar um distanciamento da região, pois no seu entendimento a prática artística não pode ser algo diferente das experiências cotidianas. Seu objetivo passou a ser o de pensar a cidade de Manaus, o Amazonas, o seu espaço e realização nesse meio. Dessa forma acabou por recriar a visualidade amazônica através de sua relação individual com a construção cultural coletiva. Isso pode ser percebido em seu trabalho, que pinça ícones amazônicos como símbolos para que, através de diferentes formas de representação, possa criar uma significação familiar à sua subjetividade, que por sua vez, no próprio trabalho artístico se desfaz enquanto significantes particulares para serem significantes coletivos. Dois exemplos podem servir de ilustração a esse processo: a utilização das conservas de peixe como objeto artístico para pensar a preservação da Amazônia, como na exposição “Ictios” e “Portabilidade do meu Chão”.

“Ictios” (**figura 12**) trata os peixes amazônicos como símbolos da região.

Importante apontar que escolha do peixe se deve à vasta presença deste na culinária e no dia a dia do amazonense (o Norte é a região que mais consome peixe no país e Manaus a campeã em todo o Norte) e também ao fato de que a mãe do artista é de origem croata e fazia conservas de peixe para a família, uma prática comum em sua terra natal; contudo, ao invés de usar os peixes originais das receitas, fazia uso de peixes amazônicos. Essa relação com o peixe serve de analogia para pensar a relação de estranhamento e familiaridade, pois fazer esse tipo de conservas de peixe não é algo comum na região, mas a familiaridade da tradição materna e dos peixes utilizados, criam nessa prática estranha algo de muito familiar. A questão da conservação e da sustentabilidade do meio é igualmente problematizada e representada nesse símbolo. O peixe é um alimento chave da alimentação do caboclo e assim como os rios, praticamente onipresentes na região. Simbolicamente é uma representação divina que figura em uma passagem bíblica relacionada a partilha, multiplicação e comunhão. Na Amazônia ocorre a piracema, multiplicação dos peixes, e também a escassez durante o período de seca, um aviso para que não se ache que a fartura é eterna, mensagem clara que até hoje e que a modernidade tem dificuldade de compreender. Na exposição, o peixe é apresentado como conserva, recorte, grafite, nos mais variados suportes, acrílico, luz ou em potes. O peixe é exposto como não-peixe tal como na farinha de piracuí, que desintegra esse alimento de modo a não se distinguir mais o que é o ingrediente principal e o que é tempero. Uma conserva amazônica que cria sintonia com a conserva em potes, produzida e consumida na Amazônia.



**Figura 12:** Exposição “Ictios” (2015), peixes representados como recortes [1] e [3], luminárias [3] e conservas [2] e [4]. Fonte: imagens cedidas pelo artista.

Como todo simbolismo, o do peixe opera, conforme Durand ([1992]1997: 35), por meio de uma assimilação subjetiva individual, um processo que desempenha papel importante no encadeamento de símbolos e das motivações coletivas e individuais e que apresenta uma série de possibilidades de resignificação e reflexão em função do aspecto ambivalente de todo simbolismo. Mais adiante, Durand ([1992]1997: 41) especifica tal processo, esclarecendo que a representação simbólica, operação feita a partir do imaginário, ocorre em grande medida pela assimilação e modelagem do objeto a partir dos imperativos pulsionais do sujeito. Dessas duas definições é possível aproximar esse entendimento daquilo que Bourdieu define como *habitus* e como prática, uma disposição construída pela internalização da objetividade e o processo de externalização dessa objetividade subjetivada. A ambivalência do símbolo do peixe é explorada pelas experiências na estrutura familiar e também nas particularidades da cultura que o agente se encontra inserido, a cultura amazônica, conforme descreve Loureiro (2015: 60, 79, 81), em que se priorizam

as relações de proximidade/distância, e familiaridade/estranhamento.

Portabilidade do meu Chão é um projeto que faz uso de resina e tem como objeto base o chão da floresta amazônica. Nele, o artista esquadrinha o chão em espaços de cinquenta por cinquenta centímetros, onde aplica a resina, marca a localização com GPS de modo que as pessoas podem comprar um pedaço da Amazônia com procedência de origem e essa mercadoria pode ser entregue em qualquer lugar do mundo. Esse procedimento é algo semelhante a forma de relacionamento do caboclo com o meio amazônico conforme descrito por Loureiro (2015: 99), pois a natureza é suporte material das relações humanas e que na maneira como as categorias de espaço e tempo se configuram na região, é quase como se o tempo se sobrepusesse ao espaço, tal como a resina se sobrepõem ao solo e eterniza no tempo aquele espaço. Sendo a função estética uma função de que isola universalizando, percebe-se uma paridade dessa construção artística com a própria estética da cultura amazônica, que ante a grandeza da natureza e a pequenez do homem na região opera isolando partes dessa natureza, transformando essas partes em detalhes, mas que por meio da função estética, se revertem em totalidade, deixando de ser uma parte para ser totalidade. Uma subjetivação da realidade que contém uma totalidade ao mesmo tempo particular e tributária do todo.

Além desses dois exemplos, no discurso do artista e de acordo com aquilo que é hegemônico no Campo da Arte, esse exemplo alcança uma significação, caso contrário, trata-se de um arbitrário cultural e só tem sentido em um contexto muito específico, o contexto da arte erudita. De que qualquer forma é possível perceber vários outros embates, como quando considera a condição periférica do Amazonas. Mesmo com as possibilidades estéticas que a região oferece, é fato que o jogo que se joga é o jogo do Campo da Arte erudita, assim existe a consciência da posição que se tem nesse campo, de modo que o acesso aos cânones é um fator de complicação. “Ser artista não é fácil, quando não se tem referência, é muito mais difícil. Até hoje, a sociedade é muito autofágica com a Arte, ainda mais hoje que tudo é só consumo”. Uma possível solução para esse problema é a construção de pontes entre as práticas, o próprio trabalho artístico de Turenko é caracterizado pela capacidade de transitar entre os diferentes meios, dos mais tradicionais aos mais alternativos, como o grafite, passando pelos meios digitais. “Hoje há um esforço de uma estruturação e a construção sistemática do campo, com trocas com artistas de outros campos”. Esse trânsito é igualmente presente em sua trajetória social, pois já organizou exposições com

grafiteiros, dá aula para o curso de Design, possui obras sendo utilizadas para decoração de grandes espaços como *shopping centers*. Relata que em Manaus, os produtores de bens simbólicos transitam entre os meios, em parte por que não existe público para esse tipo de arte ou gênero e também pela ausência de independência financeira destes, pois com isso esses produtores se veem obrigados a recorrer a outras práticas para completar a renda. Uma situação que vem desde o ciclo da borracha, e que por diferentes razões, perdura até hoje. Há de se considerar esse fenômeno como algo restritivo, mas também cheio de potencialidades mercantis, pois o mercado de arte, segundo seus defensores, vende tudo, até merda em lata. Seriam esses os fatores de constrangimento ou limitação dos artistas? Seriam eles constantemente explorados pelo artista.

Turenko parece ser consciente do risco que existem nessas trocas, como por exemplo, as assimilações e assimetrias que ocorrem nas relações entre as práticas populares o Campo do Design. Ao se elevar os objetos artesanais a categoria de objetos de design, julga que “o Design no Amazonas pode ser pernicioso quando se apropria dos bens simbólicos locais sem a correspondente contrapartida dessa apropriação”. Por esses motivos, enquanto artista erudito, mas principalmente enquanto educador, Turenko entende que o seu papel não é julgar essas manifestações, mas fazer um corpo a corpo, fazer uma “catequese”, mostrar que existem outras possibilidades e demonstrar as consequências de certas escolhas, “[é preciso] pensar a questão simbólica da relação do homem com o meio. O meu papel como educador é instigar esse pensamento, caso contrário, uma arte figurativa cai em uma espécie de artesanato. Porque tem que ter essa visão crítica”. Aponta ainda que a dimensão concreta e simbólica da floresta mexe muito com o imaginário. Um fato pouco explorado pelos artistas locais. Observar que há agentes externos que exploram mais essas narrativas míticas da região que os próprios artistas locais. Isso faz com que os artistas locais enfrentem outro problema, pois o mercado de arte brasileiro é muito elitizado. Para tentar diminuir essa disparidade, enquanto agente nacional de cultura, nos últimos anos passou a promover seminários, instigar uma produção fora do eixo, mas o mercado impede de ver a diversidade da produção em razão do fato de que “a elite local é exploradora e bruta, comerciantes que entendem de negócio, mas muito pouco de “ócio”. A sociedade é autofágica nesse sentido. Precisamos construir pontes e estabelecer redes”.

A outra artista entrevistada, Priscila Pinto, nasceu em Manaus, Amazonas, em 1978. Desde 2001 participa de exposições graduou-se em artes plásticas em

2008. Seu discurso e seu trabalho pontuam bem a relação entre arte, Design e artesanato. Entende as particularidades dessas três práticas a partir da posição, intenção e disposição desses campos em relação à produção local e global de bens simbólicos e, principalmente, o papel deles na construção e debate de uma identidade amazônica e na manutenção da autonomia da cultura amazônica. Diferencia essas práticas muito mais pela forma como esses três campos vão enxergar e se posicionar em relação às instâncias de produção, circulação e consumo que pelo uso de determinado material ou temática, ou seja, muito mais pelo papel social delas em um contexto histórico preciso do que pelo domínio de uma prática ou utilização de um suporte. Esse critério procura considerar os possíveis ganhos pelos cruzamentos e mesmo aglutinação das práticas e dos espaços de trocas simbólicas.

Assim, faz jus a tradição de que o Campo da Arte procura estabelecer sua autonomia priorizando os interesses simbólicos do campo e em detrimento dos interesses do mercado financeiro. Ainda que artista reconheça a necessidade para que alguns artistas se adequem às exigências do mercado, coloca que “o artista não está ligado à indústria. Se ele está se preocupando que o seu trabalho seja vendido então ele está adequando seu trabalho àquela audiência”. Isso porque ao seu ver a atividade artística deve buscar o desenvolvimento artístico e a expressividade do artista considerando que “um dos desafios maiores do artista contemporâneo nesse paradigma globalizante é ele estar no mundo sem perder os seus referenciais”. Esse estar no mundo a que Priscila se refere seria uma capacidade de o trabalho artístico conseguir transitar entre o que é o local e o universal, de ser compreendido e interpretado diferentemente por outros olhares, pois “caso contrário, o trabalho pode ser tão regional que vai acabar sendo caricato, um artesanato”. Com isso, a artista defende o entendimento das diversas posições no campo, os dominantes e os pretendentes?, a partir da capacidade e interesse dos agentes de investir o capital econômico e simbólico acumulado para priorizar as tensões do campo em detrimento das pressões externas.

Essa postura reflete uma busca por autonomia e também uma preocupação antes ignorada pelo campo, a de refletir a respeito da realidade local e da relação do homem como o meio e assim produzir uma Arte de aspiração universal. Nessa perspectiva, se submeter aos ditames do mercado é se limitar para alcançar esse objetivo. A possibilidade de que tal posição seja sustentada pela artista se deve ao fato de que há uma atividade econômica

paralela que lhe possa prover uma renda estável, no caso, o ensino.

Priscilla mostra-se consciente do risco de tal postura, a produção de uma Arte altamente subjetivada e desacoplada da realidade social em que o artista se insere. No caso esse foi um traço de seu trabalho inicial, “antes minha preocupação era mais interior, subjetiva, onírica”, essa postura foi superada quando ela viveu três anos no interior, tendo um contato mais direto com a natureza. Aponta que esse evento mudou a forma como via seu trabalho e que a partir de então as referências passaram a ser mais locais. “Até esse momento, eu oscilava entre digital e madeira, a partir daí consegui juntar meus conceitos enquanto artista amazônica – eu me considero artista amazônica, porque a minha linguagem ela é muito própria de referências amazônicas – o digital e a madeira”. O uso dos meios digitais como um dos suportes para o seu trabalho e deve em parte por essa preocupação de fazer algo comum ao seu tempo, “no começo eu via o trabalho artístico mais como pintura, mas depois essa visão foi se transformando. O artista precisa entrar em contato com outras técnicas e tecnologias que não as tradicionais, se não ele não é um artista de seu tempo. Ele vai ficar restrito a uma experiência e a um material já muito explorado”.

Dessa maneira, as escolhas do suporte e da temática se balizam a partir de uma tentativa de tratar as categorias de espaço e tempo, as singularidades do seu espaço de vivência e as múltiplas temporalidades que coexistem nesse espaço. Essa preocupação é evidente na coleção “Do mato nascem coisas” (**figura 13**). O título por si só já demonstra como esses caminhos se cruzam, a partir de um texto clássico do Campo do Design, o livro, “Das coisas nascem coisas”, de Bruno Munari, a artista contextualiza a capacidade humana de criação de sua condição de existência, condição está em que o Design possui papel central na modernidade, colocando um foco na capacidade do ser amazônico de criar sua condição a partir do mato, da floresta, do meio que o cerca.





**Figura 13:** Exposição “Do mato nascem coisas” (2013), [1] Criatura de pau, série Criaturas, objeto de madeira pintado. [2] Wonder Yellow, série Luminosos, técnica mista em placa de acrílico. [3] “Coisa”, série Criaturas, objeto de cipó. Fonte: <http://priscilapinto.wixsite.com/priscilapinto/2014>. Data de acesso: 02 de novembro de 2016.

Uma outra característica da cultura amazônica que pode ser percebida nesse trabalho é o entendimento do homem amazônico como um ser natural/cultural “porque não dá para separar natureza da cultura, nós só temos essa cultura em razão da natureza que nos cerca”. Se aceitarmos essa perspectiva, também é possível colocar que a natureza amazônica é uma natureza cultural/natural, que é uma natureza que possui agência e realiza trocas simbólicas com as sociedades que nela habitam tal como as sociedades e os agentes realizam trocas entre si. Estende-se a natureza para todos os possíveis ganhos e perdas dessas trocas: o dom, a dádiva, o roubo e a enganação. Essa humanização da natureza explica em parte a noção de encantados. Esses são seres místicos que habitam as encantarias, lugares em que o real e o fantástico se mesclam. Podemos entender os encantados como uma alegoria para ilustrar o poder de agência do meio na vida cotidiana das pessoas que habitam a região, um reconhecimento da “vontade própria” daquele espaço. Essas criações acabam convivendo, mesmo que marginalmente, com aquelas sociedades, tal como no exemplo do curupira, apresentado anteriormente. Portanto, esses encantados não se tratam de um fantasma, algo que não pertence aquele mundo e não deveria estar naquele espaço, mas o reconhecimento da alteridade da vida na Amazônia.

Os encantados vivem em locais específicos e sob condições específicas interagem com os povos amazônicos. Quanto mais distante essas pessoas se encontrarem dos seus “centros de mundo”, mais provável é o encontro e mais difícil o retorno a seu lugar original. Essa gradação pode ser percebida nas coisas e criaturas da exposição. Os objetos enquanto “coisas” não possuem nenhum elemento humano, as criaturas já apresentam traços antropomórficos, fazem uso de grafismos, que é um sinal de civilidade para as tribos amazônicas, e os “Luminosos” transcendem as limitações da matéria para serem um ser de luz.

Essa exposição é uma passagem do objeto para conceito em que a artista sustenta a importância de olhar para os elementos amazônicos sem a necessidade de representar e sim de interpretar. A questão é menos a representação formal das coisas e muito mais a interpretação que o artista faz do seu meio, das suas referências culturais e de sua trajetória. Há uma tensão entre tradição e modernidade no uso da madeira e dos *leds* de luz, uma forma de caminhar entre material e o imaterial. Seu processo de criação parte de um mesmo conceito, uma interpretação de seu ser cultural/natural e do que é a Amazônia. A construção do objeto vai se dar a partir de como a artista vai consubstanciar suas ideias, que pode ser através da impressão dessa problemática na obra, material ou imaterial, ou na seleção de um elemento natural a partir do meio. O fazer vai ocorrer nas interfaces, deliberações e particularidades desse processo, por isso ela afirma que “[eu] opero a partir dessa questão que me permite poder trabalhar do cipó ao digital”. Essa forma de colocar as questões centrais à sua subjetividade e ao campo buscam estabelecer um diálogo do campo com o meio social.

Contudo, Priscila aponta que há uma dificuldade para que essas trocas ocorram, principalmente pela ausência de críticas e debates, em geral, a imprensa copia o que o artista fala, raramente uma instância se coloca em relação aos trabalhos. Uma das formas de explicar a razão desse fenômeno é a forma como a Arte foi historicamente tratada pelas elites, um fardo necessário, o que resulta em uma população pouco educada em relação ao “jogo” do Campo da Arte. Um outro desdobramento relacionado a isso é o fato de que os artistas locais costumam fazer coisas que agradem as pessoas, “nosso público não é educado em Arte, ele quer olhar para Arte e reconhecer. É muito ligado ao belo, ao belo reconhecível, algo que já se tem intimidade”. No caso específico das tensões que Priscila aborda, há ainda o complicador da relação do meio social

com a natureza. A cidade de Manaus, fora algumas poucas regiões, possui pouca área verde. Em geral, as pessoas nativas não querem ser associadas à natureza ou a algo que as ligue ao interior. A artista observa que na verdade deveria ser o contrário, que se deveria assumir esse entorno porque não dá para separar a natureza da cultura, a cultura amazônica possui sua particularidade em razão da natureza que nos cerca. Por isso afirma que “meu trabalho não é só olhar a natureza e refletir a partir dela, ele não deixa de ser uma crítica social, da necessidade de vivenciar a natureza, tanto pela população quanto pelo próprio governo”. A escolha por usar referenciais naturais, principalmente em seu aspecto plástico, tenta trazer essa questão à tona.

Essa atitude é também uma forma de encarar a distinção do local/global. Segundo ela, a necessidade de diferenciar esses polos é uma preocupação maior do campo sociológico do que no Campo da Arte? “Minha preocupação não é se o estrangeiro vai me ver como exótica, porque de qualquer maneira eu vou ser vista dessa forma, qualquer coisa que eu venha a fazer aqui, vai ser visto como exótico. (...) [Mas] para mim não é o exótico, é o meu cotidiano, é o vivenciado”. Vale observar, conforme indica Bourdieu, que a posição do agente social no campo e o seu espaço de possíveis, determinará muito das suas ações. A luta pela autonomia, nesse caso, tanto simbólica quanto econômica, é justamente possibilitar que essas escolhas encontrem reverberação no meio social. Assim, o trânsito que a artista possui, entre o concreto e o virtual, faz com que ela tenha uma aproximação e posicionamento em relação ao campo e as práticas ligadas ao Design. Entende a importância do Design para pensar as questões que lhe são caras e assimila os recursos particulares desse campo, como na exposição “Do mato nascem coisas”, em que trabalhou com materiais modernos como acrílico e *led*. Esses materiais são comuns no Campo do Design, mas pouco utilizados no campo da Arte.

Ao analisar as iniciativas do Campo do Design, Priscila percebe um descompasso por parte deste, “algumas tentativas são meio confusas, pois ao mesmo tempo em que essa referência presta tributo ao nosso imagético, na hora de consubstanciar acaba tomando muitos referenciais europeus”. Aponta que essa confusão pode ser resolvida com uma reflexão maior, às soluções já adotadas no meio, “a questão da forma é o ponto chave, porque não adianta ele pegar o grafismo e estampar em algo de uma matriz europeia. Isso não é fazer design amazônico. (...) O Design local ainda não encontrou sua forma. Uma coisa bem resolvida pelos artesãos e que é uma questão atual no campo

artístico”.

O depoimento de ambos os artistas a respeito de sua prática quando situadas em relação a trajetória do Campo da Arte demonstram um claro amadurecimento e transformação deste no último século, a busca em direção a uma autonomia relativa e, o ponto relevante nesse movimento, uma problematização de questões antes ignoradas por esse grupo de profissionais, contudo, julgo que os dois entrevistados possuem uma visão passadista ou tradicionalista da arte. Ainda que se trate de somente dois artistas, há de se observar a posição de destaque que ocupam no entorno local, enquanto artistas legitimados e consagrados pelas instâncias de legitimação – no caso, ambos formados pela Universidade Federal da Amazônia, tendo feito exposições em galerias e espaços consagrados localmente –, pelo seu papel nessas mesmas instâncias de formação – ambos são professores no ensino superior – e pelo transito que possuem nas instâncias de poder, tendo exercido cargos públicos e sendo contemplados em editais das agências de financiamento. Também é possível observar as lutas simbólicas necessárias para pôr em prática e sustentar esses avanços e a efemeridade de suas posições. São conscientes de pontos chaves para a manutenção de seu capital simbólico: as posições e disposições desses agentes em relação a questão da formação dos artistas, a posição periférica do Campo da Arte amazonense em relação ao todo, a importância de estabelecer trocas e transitar em outros campos, os riscos que isso representa e a dinâmica entre dominantes e pretendentes. Evidenciam a particularidade de uma prática no meio social amazônico, assim como suas aspirações e trajetória. A maneira como ambos tratam a figuração e a representação amazônica, priorizando muito mais uma reflexão de questões específicas, aponta um tipo particular de *sfumato* na distinção entre *realia* e *mirabilia*: a da pouca prevalência das fronteiras entre o material e o imaterial, entre o conceito e o objeto. Esse movimento é análogo ao movimento do Campo da Arte, nesse caso, devidamente contextualizado àquela realidade. Esses agentes realizam uma antropofagia particular sem se limitarem a uma mera repetição de práticas endógenas ao meio, para então significar e ressignificar suas formas de pertencer e estranhar a região.

Fica em aberto a dúvida do sucesso de tal empreitada, se o elevado capital cultural e simbólico que essas obras exigem para serem consumidas e entendidas em consonância com a pauta dos artistas é um impeditivo para sua maior aceitação popular ou se os artistas conseguiram, através de uma forma

sofisticada, interpretar seu meio e desenvolverem suas obras sem perder o fio condutor destas com a realidade concreta. Essa questão não pode ser respondida sem se considerar os processos de circulação e consumo desses bens, algo que foge o escopo da pesquisa. Demonstrou-se somente a falta de diálogo com os meios de comunicação, uma forte instância de legitimação na região, e a falta de apoio que os artistas encontram, o que serve para ilustrar sua posição periférica no meio social.

A trajetória e os processos do Campo da Arte servirá para identificar as particularidades do Campo do Design e como estes dois campos se colocam nesse espaço, suas semelhanças e diferenças. Conforme já apontado, deve-se considerar os riscos desses encontros e as novas possibilidades que eles apresentam. A relação do Design com o Campo da Arte sempre foi uma relação de troca e apropriação, embora a arte tenha sido desfuncionalizada ao longo do tempo, está ainda consegue espaços para questionar e subverter o entendimento comum sobre progresso, colocar em xeque a doxa da neutralidade técnica e o custo pago pelas benesses da modernização. No Amazonas, essa prática lida com essas questões trazendo problemáticas particulares e aspectos culturais que são preteridos pela ideologia dominante, tributária da globalização. Quanto a isso, mostra-se uma forte preocupação por uma autonomia relativa e da necessidade de debater esse ponto para uma autonomia cultural como um todo, não apenas artística.

### **3.3.3 Práticas periféricas ao Campo Artístico: pintores de paisagem**

As pinturas de paisagem amazônica são talvez a principal forma de contato das classes populares com uma representação imagética do imaginário amazônico. Essas representações se caracterizam pelo alto impacto estético, o acabamento, um esforço de representar as texturas e padronagens do meio natural, grandes dimensões completamente cobertas pela composição, o uso de cores de forte matiz e de signos amazônicos historicamente legitimados combinados com signos da cultura globalizada. Essas imagens se propõem a representar a paisagem amazônica como ela é naturalmente. Evidentemente, como todo “natural” trata-se de uma perspectiva específica, datada, um olhar construído histórica e socialmente. A razão de separar essa forma de representação do recorte da pesquisa que aborda o Campo da Arte se deve ao fato de que em relação ao campo, a pintura de paisagem pode ser considerada uma prática periférica, um tipo amazônico de arte *naïf*, no sentido de que é

produzida por artistas autodidatas que fazem apropriações próprias da tradição artística para a construção de uma composição ao mesmo tempo natural e fantasiosa.

A contextualização das pinturas de paisagem como uma arte periférica pode ser melhor observada ao se mapear sua circulação e consumo. As pinturas são prioritariamente produzidas na forma de “pinturas murais” aplicadas diretamente sobre as paredes de estabelecimentos populares como açougues, mercadinhos e principalmente restaurantes (**figura 14**). Além disso, o papel da paisagem no imaginário construído historicamente a respeito da região e as particularidades das práticas da cultura amazônica associam essas representações ao ensino e ao turismo. Quando percorremos as ruas de Manaus, é comum encontrarmos escolas com seus muros pintados com paisagens amazônicas (**figura 14**), a justificativa caminha por dois aspectos do imaginário: a questão da Amazônia como um local idílico, uma infância do mundo, local paradisíaco que adquire um espaço e uma dimensão próxima à infância; outro aspecto permeia a questão do ensino como forma de conhecer e domar os recursos naturais, as diferentes disciplinas da modernidade, como biologia, geografia, geologia, etc. encontram na região um grande campo para sua prática, pesquisa e desenvolvimento. No turismo predomina o traço mercantilista do exótico utilizando os signos amazônicos para encantar o turista, essa forma de representação vai ser encontrada em hotéis (**figura 14**), locais de vendas de passagens de barco e em lugares menos óbvios, como os adesivos de ônibus e vans de turismo com elementos amazônicos e mesmo motéis populares, uma provável alusão ao paraíso sem pecado.

Formalmente, as pinturas de paisagem fazem uso de signos naturais ligados ao imaginário global sobre a Amazônia. Seus elementos mais comuns são: i) a vegetação, tendo destaque algumas espécies específicas, como palmeiras, a vitória-régia e a planta do guaraná; ii) o céu, esse elemento se encontra nas mais diversas cores, desde o azul, legitimado modernamente como a cor do céu, mas também em cores quentes, um céu tropical, amarelo, vermelho ou laranja, cores presentes no pôr do sol amazônico; iii) rios, igarapés e lagos, geralmente pintados com suas águas paradas, refletindo a natureza e o céu; iv) é possível observar a presença de algum elemento indicando a presença humana na região, esse elemento, uma casa, barco regional ou canoa, revela a desproporção da grandiosidade natureza e a pequenez do homem, que embora diminuto, é o centro que organiza aquela paisagem; v) há três tipos principais de

animais: pássaros, animais aquáticos e animais terrestres. Os pássaros representados são aqueles mais característicos do clima tropical, como araras, tucanos, garças e papagaios. Os pássaros exóticos que não fazem parte desse imaginário, como as ciganas e o galo-da-serra, raramente são representados. Os animais aquáticos também são aqueles ligados ao imaginário, a figura do boto é a mais recorrente e de maior destaque. É possível ainda encontrar pirarucus, tucunarés e tambaquis em razão de sua presença na culinária amazônica, tanto que a maior parte das suas representações estão nos restaurantes de culinária regional frequentado pelas classes mais populares da sociedade manauara. Os animais terrestres, proporcionalmente a diversidade de espécies, são pouco representados, a exceção é a onça, maior felino da região, geralmente apresentado descansando ou passeando pela mata, nunca atacando ou com uma presa. A convivência da onça com outros animais se assemelha as cenas bíblicas do paraíso perdido em que os animais conviviam em aparente harmonia, sem a condição de preza e predador.



**Figura 14:** Pinturas de paisagem amazônica: [1] hotel em Manaus, [2] orelhão pintado com paisagem amazônica, [3] faixa de uma escola em Manaus. Fonte: Pintura de paisagem amazônica, Mariana Bernd.

Os artistas que produzem essas representações estudam os signos da floresta por meio de revistas especializadas, álbuns de fotografias e pela sua vivência. O trabalho de pesquisa conduzido por Mariana Bernd (2013), os relatos dos entrevistados deixam claro as relações sociais subjetivas que permeiam

essas representações. Conforme já relatado, antes dos anos 1970 os signos que os pintores priorizam faziam parte do cotidiano das pessoas de maneira relativamente independente da classe social. Manaus era uma cidade muito menor, menos estratificada e com menos opções culturais, isso fazia com que o imaginário social fosse mais conciso e permeasse de modo mais uniformemente os diferentes agentes que ali habitavam. Balneários e peixarias eram locais comuns de diversão para quase todas as famílias. Na mudança ocorrida desde de então, a globalização atuou para reconfigurar esse imaginário com muitos dos seus símbolos, como consequência disso as pinturas acabam incorporando alguns elementos estrangeiros a sua lógica, como a figuras de indígenas que não pertencem a nenhuma etnia específica, que os adereços se parecem mais com aqueles produzidos para o carnaval e o boi-bumbá que aqueles usados pelos nativos. A pintura que era prioritariamente usada nos restaurantes, passa a figurar em lanchonetes de *fast-food*, Bernd (2013: 124) destaca uma barraca de salgados que usa a folha da vitória-régia como uma bandeja para um “x-burguer”. Um processo de hibridação particular, nem intrinsecamente positivo ou negativo, mas um processo de ganhos e perdas que deve de ser considerado para compreender as dinâmicas culturais e de bens simbólicos na região.

Quando se coloca lado a lado o discurso e os espaços de formação, circulação e consumo das diferentes práticas de produção de bens simbólicos na região é possível perceber semelhanças e diferenças. Um dos primeiros aspectos é a autonomia muito maior do Campo da Arte em relação ao de Artesanato e de pinturas amazônicas, os artistas conseguiram trazer para o campo questões relacionadas a vivência regional, seus valores e seus dilemas. Aparentemente, os artesãos e pintores de paisagem se encontram presos a um imaginário mais empobrecido da região, verdadeiramente mais limitado em seu aspecto formal e recorrendo aos mesmos temas para desenvolver seus objetos. Contudo, não devemos entender esses produtores como meros reprodutores de formas padrão, sem nenhum poder de agência em sua prática e que desconhecem as nuances de seu público consumidor. A materialização simbólica que eles operam encontra-se inserida em uma narrativa de séculos, que a exemplo dos primeiros exploradores, desconsidera e deprecia o nativo, mas que sabe que sem ele não conseguiria trilhar os caminhos da região. O turismo industrial de cunho capitalista precisa reconhecer a alteridade dos povos e percebe que as trocas econômicas podem ser multiplicadas se pautadas por trocas simbólicas mais representativas dessa região, os vendedores de



artesanato sabem usar essa mesma narrativa para evidenciar os contrastes, os pintores de paisagem conseguem compor uma cena que jamais ocorreria na floresta por conseguirem antever a expectativa em torno de seu trabalho. Os pintores, ao se associarem a essa tradição e incorporarem os signos da globalização acabam também materializando e significando o embate entre as diferentes temporalidades, realizam esse processo sem a mesma carga reflexiva dos artistas, trabalhando de modo mais visceral as violências simbólicas realizadas pela globalização. Além disso, esses produtores sabem das limitações de sua autonomia, a maioria dos pintores de paisagem amazônica entrevistados por Bernd, costumam praticar de forma autodidata a pintura de cavalete, uma preocupação semelhante ao dos dois artistas entrevistados quanto a necessidade de explorar sua capacidade expressividade.

Outra prática que permite uma compreensão a respeito de como a cultura amazônica realiza sua hibridação com a globalização é a do grafite. O grafite é uma forma de expressão essencialmente urbana, surgida na década de 1970 e popularizada entre os jovens das classes populares. Com o intuito de ser uma forma de territorialização utilizada pelos jovens ligados ao movimento *hip-hop* nova-iorquino, os primeiros grafites eram escrituras nas paredes e por isso, logo foram associados à depredação e vandalismo. Com o passar do tempo, as técnicas e as temáticas evoluíram de modo que é possível encontrar praticamente qualquer tema ou forma de representação gráfica nesse meio. Em Manaus, o grafite começou fortemente associado ao vandalismo dos espaços públicos para rapidamente se profissionalizar. O nível técnico dos grafiteiros adquiriu significativa melhora e hoje é possível encomendar os serviços dos artistas para fins comerciais, havendo uma loja para produtos dedicados à prática e vários grafites de cunho artístico ou comercial sendo premiados e reconhecidos no país e no exterior.

Os órgãos estatais e as demais instituições ligadas ao cenário cultural, como galerias e universidades, reconhecem e legitimam essa prática. O artista Turenko Beça, apresentado anteriormente, possui um bom trânsito entre os grafiteiros em razão de várias atividades de cunho pedagógico que realiza na periferia de Manaus. Seu esforço é tanto para a “catequese” a que se referiu quanto para a profissionalização dessa prática e de seus agentes. Turenko faz os seus grafites e essa foi uma das formas de representação da exposição “Ictios”, uma forma de troca simbólica que acaba por legitimar a prática. Sua orientação para os grafiteiros é pragmática, ensina como se portar e negociar

com o cliente para que aqueles que praticam o grafite possam se emancipar através de seu trabalho, sem esquecer a necessidade de problematizar a relação com o meio e com a cidade por meio da Arte.

Um dos artistas que se destaca nesse meio assina seus trabalhos como Raiz Campos. O artista nasceu em Pitinga, cidade no interior do Amazonas, por ser uma cidade planejada, com a economia centrada ao redor da mineração, conta com uma escola de qualidade e um ambiente social tranquilo. Afirma que sempre desenhou e o contato com o grafite veio através do *hip-hop*, quando tinha 11 anos. Passou a grafitar na cidade por influência dos outros jovens que apreciavam aquela cultura e tinham chance de viajar para Manaus e outros lugares e que por isso, conseguiam trazer revistas relacionadas ao tema e latas de *spray* para fazer os grafites. Os grafites que fazia eram sempre autorizados, pois como a cidade era pequena não havia a possibilidade de agir na clandestinidade. Quando acabou o ensino médio veio para Manaus cursar engenharia da computação e passou a morar sozinho. Nesse momento relata que houve um choque de realidade. Para o artista ficou evidente que aquilo que tinha como certo a respeito da vida não valia para a cidade grande, “por causa dessa mudança eu comecei a ficar muito sensível com a pobreza, o desmatamento, essas coisas”. Acabou abandonando o curso e passou a grafitar durante quase todo o dia. O choque que Raiz teve serve como evidência dos contrastes entre os espaços de formação da cultura amazônica, a cidade e a floresta.

Na mudança do local de sentido da cultura amazônica se corroboram suas particularidades e seus valores. Isso ocorre pela impossibilidade de se realizar certas práticas, pela própria relação de tempo e espaço do homem com o meio, mas principalmente, como no que foi percebido por Raiz, pela incompatibilidade dos valores caros àquela cultura ante aqueles impostos pela globalização. Nesse caso, talvez não seja demais falar de uma ética, um modo de agir, de se ver e ver o outro que é expropriado em prol da lógica do consumo, da cultura de massa e da dissolução da coletividade. As tensões inerentes a esse processo, visto que ele não ocorre sem pontos de resistência, podem ser percebidos na obra do artista e na evolução de sua expressividade. No início de sua carreira, as pinturas eram de uma espécie de ente, com corpo de árvore e rosto de um alienígena. Os traços eram cartunescos, quase infantis. Com o passar do tempo, o alienígena foi se tornando cada vez mais humano e adotando referências vegetais, as folhas e o tronco foram sumindo para deixar a cor verde da mata

como elemento mais representativo. Atualmente, os principais temas de seus grafites são indígenas e figuras míticas, a fusão entre homens e plantas se completa na cor, como se os homens fossem tomados pela clorofila (**figura 15**). Os detalhes e as grandes superfícies pintadas são elementos que lembram as pinturas de paisagem amazônicas, mesmo que raramente o artista represente esse tema e quando o faz, não utiliza os mesmos “cânones consagrados”. De certa forma, essa maneira de representar acaba fazendo emergir alguns aspectos da noção romântica a respeito da Amazônia, exacerbando a espiritualidade e criando conexões com narrativas endógenas ao meio, como a do bom selvagem e de que esses povos vivem em completa harmonia com a floresta. A exemplo das pinturas de paisagem amazônica, a presença de tais cenários no meio urbano acabam reforçando a visão idílica e paradisíaca da floresta e seus habitantes e reforçando o aspecto moderno e urbano da cidade.

As semelhanças entre esses gêneros que se verificam no Campo da Arte ocorrem pela semelhança das posições e disposições dos agentes em relação ao meio e a estrutura social a qual pertencem. Além dos aspectos mais sutis resultantes da hibridação com as noções legitimadas pela globalização há também questões formais mais aparentes como detalhamento das obras, que pode ser explicado pela questão contemplativa inerente à cultura local, os detalhes das formas naturais devem ser observados na vivência na floresta, uma ação passiva e ao mesmo tempo ativa, pois as nuances nas formas de uma folha ou no movimento da floresta, podem sinalizar recursos ou ameaças naturais. Ambas são atividades periféricas, o que faz com que a relação com os cânones legítimos do campo da Arte seja realizada por apropriação e resignificação muito mais que por associação. Assim, não é possível vincular esses criadores a uma escola ou estilo, gênero ou *maniera*, tal como também se percebe que as formas de tratar as questões de pertencimento e estranhamento são trabalhadas de modo distinto.



**Figura 15:** Raiz na frente de um de seus grafites, Manaus (2015). Fonte: <http://bit.ly/2fJHMEe>. Data de acesso: 06 de novembro de 2016.

Mesmo tendo como tema os signos da floresta, há um forte caráter urbano na arte praticada por Raiz. Isso deixa clara sua vinculação ao grafite, esse aspecto se deve ao uso exclusivo do *spray* na execução e também pela utilização de recursos gráficos modernos, comuns nas composições digitais, como transparência e fusão gradual de elementos, o uso de grafismos e da luz de modo dramático e pontual. Outro aspecto que une os grafiteiros com os demais campos de produção de bens simbólicos é a necessidade de realizar diferentes atividades para o sustento, Raiz afirma que "não dá para dizer que eu vivo 100% de fazer grafite. Ele é meu carro forte profissionalmente, é onde eu consigo tirar boa parte do meu dinheiro, mas eu trabalho também com camisa, produção de quadros, oficinas, palestras, ilustrações". Ressalta a importância de conhecimentos extra-estéticos relativos à própria prática que exerce, que não são relacionados diretamente com a técnica do grafite, como estratégias de negociação, contratos, a necessidade de passar confiança para o cliente e a forma de pagamento. Possui consciência de que a qualidade do seu trabalho está relacionada ao domínio da técnica de representação e também a capacidade de interpretar e materializar sua própria trajetória. Sabe que a percepção que o cliente vai ter da qualidade do serviço depende das trocas que ocorrem com o cliente, sendo necessário saber ouvir e saber falar. A relevância e quase predominância desses aspectos extra-estéticos são decorrentes da visão estereotipada que a sociedade ainda possui. "Muita gente tem até medo, olha o grafiteiro, passa até meio longe". A razão para tal comportamento se deve

a trajetória do grafite, que veio da cultura marginal e da periferia. Então, por muito tempo, o grafite era uma prática marginal tida como uma forma de expressão das pessoas de baixa renda e uma verdadeira "agressão a cidade".



**Figura 16:** Grafite de Raiz no viaduto Gilberto Mestrinho, Manaus (2016). Fonte: <http://bit.ly/2fJJndg>. Data de acesso: 06 de novembro de 2016.

Nesses novos tempos, o grafite sendo mais aceito, tendo um papel importante na nossa sociedade, papel de conscientização, de manifestação estética e de representação de minorias e de culturas periféricas. Pode-se dizer que essa é uma das brechas abertas nas práticas legítimas pela globalização, pois ainda que marginal, o grafite é um fenômeno moderno relacionado aos grandes centros e a aceitação que Raiz experimenta é concomitante a mercantilização dessa prática, seja na oferta de produtos relacionados a execução das obras, seja na produção de mercadorias utilizando essa linguagem expressiva. Essa mudança atrai diferentes perfis em torno dessas representações dispostos a entender e também se apropriar desse incipiente campo de produção de bens simbólicos como acadêmicos, artistas visuais e o próprio poder público. No caos de Raiz, um de seus trabalhos mais recentes, e bastante elogiado no meio especializado, é um grafite feito em um viaduto da cidade de Manaus, encomendado pela prefeitura. Pode-se dizer que esse tipo de contrato é resultado da profissionalização dos grafiteiros, o que permite que uma ação desse tipo seja possível e, principalmente, não case estranhamento na população. Quanto a obra, trata-se de um indígena, dessa vez em preto e branco, com o arco e flecha prestes a disparar (**figura 16**). No fundo, elementos cósmicos como estrelas e galáxias criam a sensação de que aquelas personagens se encontram em um local simbólico, distante do caos do trânsito e

da cidade. A plasticidade do grafite lembra ainda o filme “O abraço da serpente”, que problematiza a relação do homem branco com o conhecimento dos povos nativos, demonstrando o forte caráter utilitário e economicista de nossa cultura, que não permite que vejamos as nuances. O filme e o grafite são exemplos da fraternidade cósmica, que liga o homem ao todo, traço presente na cultura amazônica.

Em todas as práticas de produção de bens simbólicos aqui apresentadas é possível perceber que o embate entre tradição e modernidade possui diversas nuances. Ainda que as questões tratadas pelas práticas periféricas sejam semelhantes às aquelas tratadas pelo Campo da Arte, uma lacuna significativa pode ser percebida em razão da diferença entre o capital simbólico acumulado pelos artistas e pelo Campo da Arte. Na fala dos artistas há um certo rebaixamento de valor das artes mais figurativas, mas conforme se quis demonstrar, os produtores que a elas pertencem possuem preocupações bem próximas as que são centrais no Campo da Arte. Por um lado, a autonomia menor dos pintores de paisagem amazônica os deixa a mercê das mudanças operadas pela globalização e os vincula a uma narrativa datada, que ressalta os aspectos exóticos, paradisíacos e românticos da região, por outro, suas obras são facilmente reconhecíveis e geram um forte senso de identidade, pertencimento e coesão entre os agentes principalmente das classes mais populares. O mesmo pode ser dito do artesanato, em que as diferentes formas de circular e consumo são concessões admissíveis para os habitantes locais, que em alguns casos, gera neles um certo orgulho por saberem “a forma correta” de usar esses objetos, ou como se diz no norte, um sentimento de “pavulagem”. A arte consegue transcender as formas e ressignificá-las, mostrando que a Amazônia é muito mais que aquilo que historicamente foi legitimado pelos exploradores, que a cultura amazônica possui uma forma própria de ver o mundo e que a partir dela é possível novas ontologias, novas formas de ser e compreender, que assim como as águas dos rios que cruzam a região, tudo é muito mais fluído e dinâmico do que os cristalizados campos de produção de conhecimento tentam mostrar, no entanto, perguntamo-nos sobre quantos dos agentes locais possuem o capital cultural e simbólico necessário para decifrar essas clivagens? Essas práticas correm o risco de serem meros jogos de linguagem, que embora legítimos e necessários, podem acabar sendo compreensíveis somente para aqueles aptos a jogar esse tipo de jogo.

Além desses aspectos, existem questões que transcendem os diferentes

campos de bens simbólicos. Como por exemplo, a questão que permeia muitos dos embates locais entre tradição e modernidade: se a cultura amazônica é tão tributária da relação com o meio que a envolve, por qual motivo existe uma verdadeira adoção sem críticas dos valores e práticas promovidos pela globalização, em tese, diametralmente opostos aos seus? De que forma o capital, quando impõe critérios prioritariamente econômicos, reorganiza o espaço destinado as práticas de produção de bens simbólicos na Amazônia? Considerando as características particulares da cultura amazônica, como essas particularidade se comportam agora quando se desenrolam em um ambiente urbano, estranho a sua lógica ? O que fica da relação de espaço e tempo com o meio, dessa temporalidade local em uma cidade em que a rotina se conforma ao ritmo global? Como opera a relação de estranhamento e familiaridade quando aquilo que unia e dava consonância aos homens se perde no esfacelamento da coletividade e no avanço do anonimato e individualismo da cidade? Esses pontos serão aprofundados e tratados na próxima etapa deste trabalho, em que as relações do Design na região serão apresentadas e problematizadas e que tal questionamento é analisado a partir das práticas, instituições e agentes desse campo.