

# NARRATIVAS CAPITALISTAS EM PARINTINS (AM): BIOGRAFIAS, CINEMAS, PERFUMES E ETNOCÍDIOS

■ GERSON ANDRÉ ALBUQUERQUE FERREIRA

<https://orcid.id/0000-0002-5326-8647>

Universidade Federal do Amazonas

■ ELENISE FARIA SCHERER

<https://orcid.id/0000-0003-0026-4308>

Universidade Federal do Amazonas

## RESUMO

Este ensaio apresenta como objeto de estudo o processo imperialista de implementação da economia de mercado junto a produtos do extrativismo florestal entre as décadas de setenta e oitenta do século passado no contexto da cidade de Parintins, Amazonas, Brasil. A base teórico-conceitual e metodológica do objeto se encontra ancorada em quadros de memória oriundos de uma experiência biográfica antropologicamente inserida nesse contexto desde a infância e juventude. Essas figurações mnemônicas têm como eixos três elementos empíricos: i) as salas locais de cinema: Cine Oriental e Cine Saul; ii) exploração da essência ou óleo da madeira do pau-rosa; iii) um sujeito histórico chamado Noisinho Sateré. O primeiro conjunto é ideológico, o terceiro elemento é de base material, e o quarto é uma síntese trágica.

**Palavras-chave:** Economia. Trabalhadores. Memória.

## ABSTRACT

### CAPITALISM NARRATIVES IN PARINTINS (AM): BIOGRAPHIES, CINEMAS, PERFUMES AND ETHNOCIDES

This essay presents as an object of study the imperialist process of implementing the market economy with the products of forest extraction between the seventies and eighties of the last century in the context of the city of Parintins, Amazonas, Brazil. The theoretical-conceptual and methodological basis of the object is anchored in memory frames derived from a biographical experience anthropologically inserted in this context from childhood and youth. These mnemonic figurations have three empirical elements: (i) the local cinemas: Cine Oriental and Cine Saul ii) exploration of the essence or oil of rosewood; iii) a historical subject named Noisinho Sateré. The

first set is ideological, the third element is materially based, and the fourth is a tragic synthesis.

**Keywords:** Economy. Workers. Memory.

## RESUMEN **NARRATIVAS DE CAPITALISMOS EM PARINTINS (AM): BIOGRAFÍAS, CINES, PERFUMES E ETNOCÍDIOS**

Este ensayo presenta como objeto de estudio el proceso imperialista de implementación de la economía de mercado junto con productos de la extracción forestal entre los años setenta y ochenta del siglo pasado en el contexto de la ciudad de Parintins, Amazonas, Brasil. La base teórico-conceptual y metodológica del objeto se ancla en los marcos de memoria de una experiencia biográfica insertada antropológicamente en este contexto desde la infancia y la juventud. Estas figuraciones mnemotécnicas tienen como ejes tres elementos empíricos: i) las salas de cine locales: Cine Oriental y Cine Saul; ii) exploración de la esencia o aceite de la madera de palo de rosa; iii) un sujeto histórico llamado Noisinho Sateré. El primer conjunto es ideológico, el tercer elemento tiene una base material y el cuarto es una síntesis trágica.

**Palabras clave:** Economía. Trabajadores. Memoria.

### Introdução

Este ensaio apresenta como objeto de estudo o processo imperialista de implemento da economia de mercado junto a produtos do extrativismo florestal entre as décadas de setenta e oitenta do século passado no contexto da cidade de Parintins, Amazonas, Brasil. A base teórico-conceitual e metodológica do objeto se encontra ancorada em quadros de memória oriundos de uma experiência biográfica antropológicamente analisada nesse contexto desde a infância e juventude. Essas figurações mnemônicas têm como eixos três elementos empíricos: i) as salas locais de cinema: Cine Oriental (Imagem 2) e Cine Saul (Imagem 1); ii) exploração da essência ou óleo da madeira do pau-rosa (Imagens 5 e 6); iii) um sujeito histórico chamado Noisinho Sateré. O primeiro conjunto é ideológico, o terceiro elemento é de base material, e o quarto é uma síntese trágica. No Quadro

1, apresentamos uma síntese iconológica de nosso quadro de memória contendo as imagens acima numeradas.

O primeiro quadro memorável recompõe o imaginário local construído sob o fascínio frente ao cinema do gênero faroeste, concomitante à popularidade dos livros de bolso e dos quadrinhos (que não abordaremos neste texto)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O gênero das histórias em quadrinhos é marcado assim, como uma forma de comunicação híbrida de massa, tendo local de origem e uma autoria oscilante, mas que didaticamente pode ser datada no final do século XIX em diversos países. Nessa circunstância, seu aparecimento é apontado no trabalho de Richard Outcauld em seu personagem Yellow Kid, em 1885, nos Estados Unidos. Contudo, existem outros possíveis precursores dessa narrativa sequencial de imagem e texto. No início, os quadrinhos serviram como orientação de modelos usados por algumas sociedades, tal como a sociedade americana que os usou, para a criação e inspiração patriótica de uma versão heroica sobre as origens e as conquistas próprias desta. É possível pensar, nesse momento, o seu enquadramento como projeto de dominação própria típica da sociedade de massas.

Exibe como tema central a saga imperialista e nacionalista norteamericana da conquista ou colonização do Oeste – rumo ao Pacífico – indígena ou selvagem, intensamente produzido pelos filmes entre 1926 e 1967 em um ritmo de “obsessão nacionalista” (SHOAT et al., 2006, p. 168). “O faroeste condensa intertextos do épico clássico, da novela de cavalaria, do romance indianista, da *conquest fiction* [...]”. Tal “[...] gênero desempenhou um papel pedagógico crucial na formação da sensibilidade histórica de [...] norte[latino]-americanos” (SHOAT et al., 2006, p. 169). A presença hegemônica do faroeste nas milhares de telas espalhadas pelos rincões brasileiros implicou uma espécie de pedagogia imperativa que ensinava métodos violentos de conquista territorial.

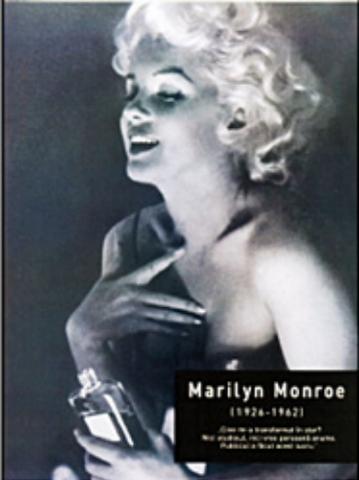
Sinérgico à circulação de filmes faroeste em Parintins, o segundo quadro aborda a face material dos impactos econômicos, políticos e culturais representados pelo cinema. Trata-se do “ciclo do pau-rosa”, que basicamente consistiu em um período de 1950 a 1980 de intensa derrubada da árvore *Aniba rosaeodora Ducke*, da família *Lauracea*, popularmente chamada de “pau-rosa”. Em torno de 80% de sua composição contém o óleo linalol: fixador de odores na aromática francesa; com destaque para um de seus mais famosos símbolos, o perfume Chanel nº 5, criado em 5 de maio de 1921 por Ernest Beaux a pedido da estilista Gabrielle [Coco] Chanel, que formulou o seguinte *slogan* inspirador: “um perfume com cheiro de mulher”. A mais emblemática garota propaganda do produto é a *cine star* Marilyn Monroe (Imagens 3 e 4 localizadas no Quadro 1) (26 anos), como exibe um comercial de 7 de abril de 1952<sup>2</sup> (ERENO, 2005, p. 64-67).

O quadro anterior se articula diacronicamente com o terceiro, que sintetiza tragicamente o conjunto de figurações do imperialismo no local. Reconstrói uma biografia parcial, incompleta e fragmentária de um sujeito chamado Noisinho Sateré que, geograficamente oriundo do Rio Waikurapá, expressa as faces objetivas de suas marcas subjetivas produzidas pela experiência na condição de trabalhador na exploração do pau-rosa, a mesma planta que fomentou a milionária perfumaria francesa e invisivelmente participou da fama de Marilyn Monroe. Noisinho Sateré é base empírica do fim trágico do indígena massacrado nas telas de cinema. História ignorada porque politicamente mostra o sucesso trágico do progresso imperialista euro-americano, cujo capitalismo prospera desde então, apesar de suas crises (estratégicas) trágicas sua promessa ideológica de prosperidade universal.

Nossa hipótese adverte uma relação de causalidade entre os três quadros apresentados. Enquanto o cinema de faroeste preparava ideologicamente os universos subjetivos e objetivos da população amazônica para uma adaptação à invasão imperialista; os ciclos econômicos, com destaque para o do pau-rosa, efetivavam materialmente a expansão capitalista por matérias-primas vegetais, minerais e animais. A ideologia cinematográfica se relaciona com o pau-rosa por uma via economicamente direta; já que seu linalol serviu para fixar fragrâncias nos corpos das chamadas “estrelas de cinema”, perfumadas pelo Chanel nº 5: Catherine Deneuve (1968), seguida de: Caudice Bergen, Rights Reserved, Suzy Parker, Ali MacGraw, Lauren Hutton, Corole Bouquet, Estella Warren, Nicole Kidman e Andrey Tauton.

2 Para tanto, indicamos a série de documentários curtas-metragens, dividida em 23 capítulos, intitulada *Inside Chanel* (2012) (tradução livre: *Por dentro da Chanel*), dirigida por Joe Wright e produzida pela empresa Chanel.

**Quadro 1:** Síntese iconológica dos quadros de memória

 <p><b>Imagem 1:</b> Cine Saul em Parintins (AM) <b>Fonte:</b> Prefeitura de Parintins.</p>	 <p><b>Imagem 3:</b> Marilyn Monroe segurando Chanel nº 5. Embaixador Hotel. Nova York, 24 de março de 1955 (Michael Ochs) <b>Fonte:</b> 100 De personalitati n. 20, 2007, p. 3.</p>	 <p><b>Imagem 5:</b> Usina de Pau-Rosa. Rio Andirá. Saterê-Mawé <b>Fonte:</b> Ministério da Agricultura 1967 apud RODRIGUES at al., 2016, p. 180.</p>
 <p><b>Imagem 2:</b> Cine Oriental II. Parintins (AM) <b>Fonte:</b> Diby Bácry apud GOMES, p. 12.</p>	 <p><b>Imagem 4:</b> Marilyn Monroe deitada ao lado de um Chanel nº 5 <b>Fonte:</b> SPADA, 2012, p. 100.</p>	 <p><b>Imagem 6:</b> Usina de Pau-Rosa. Terra Preta. Andirá. Índios Saterê-Mawé e Caboclos <b>Fonte:</b> Ministério da Agricultura 1967 apud RODRIGUES at al., 2016, p. 181.</p>

Do etnocídio das telas hollywoodianas aos índios explorados e espoliados durante os longos anos de extração do linalol para perfumar atrizes milionárias de um cinema bilionário, encontramos Noisinho Sateré como a representação de um personagem extracampo invisível tanto na face plana do écran, quanto na face tridimensional das salas de cinema, mas

que participou como figura central da teleologia etnocida figurada pela indústria cinematográfica dos faroestes e da finalidade lucrativa da indústria dos odores retratados pelos corpos das belas atrizes. Ambas as indústrias se retroalimentavam econômica, política e culturalmente, ao mesmo tempo em que eram alimentadas pelos corpos explorados de milha-

res de indígenas e caboclos. Com isso podemos compreender o capitalismo em termos de uma estrutura concreta e prática, mas velada e abstraída pelas distâncias empíricas de seus autores.

Esses quadros sintetizam a história econômica baseada nos grandes ciclos de exploração extrativista realizados para alimentar a indústria e o comércio internacionais desde o contexto florestal amazônico, ao lado das madeiras que nunca cessaram de se renovar e outros cultivos agroflorestais e pecuários. O mais impactante e famigerado ciclo foi o da borracha, entre os séculos XIX e XX, mas não podemos perder de vista a extração da juta durante os anos de 1970 a 1980. Conforme Souza (2009, p. 197-198), “O sistema extrativista empurrou milhares de trabalhadores para regiões distantes na Amazônia, invadiu terras indígenas, assegurou a posse de territórios para os Estados nacionais. Gerou uma elite frágil, subserviente que seria pasto fácil para as novas opções econômicas que estavam por vir”.

Na sequência, o presente trabalho desenvolve uma seção específica tratando do primeiro quadro de memória acerca de nossa experiência no cinema em Parintins (AM), gerada pelos filmes de faroeste. Na seção seguinte, mediante uma reflexão analógica com o primeiro quadro, desdobramos alguns aspectos do ciclo do pau-rosa e suas relações com a economia de mercado, tendo como eixo o perfume Chanel nº 5 e sua simbologia em torno das atrizes de cinema; ao passo que na mesma seção desdobramos o terceiro quadro sobre Noisinho Saterê, trabalhador na extração do pau-rosa, que, ao nosso ver, tragicamente representa a dimensão oculta e infraestrutural ou corporal responsável por materialmente sustentar as indústrias, cinematográfica e perfumista, bem como sintetiza a moderna economia de mercado.

## Agentes ideológicos do imperialismo: cinema e urbanidade parintinense

O cinema e a literatura contribuíram com um imaginário que funcionou como diapasão do (des)encontro entre índios e civilizados constituído por atitudes de violência e crueldade. Para anular resistências e lutas, o capital se apoderou – colonizou – “[...] da imaginação coletiva, das normas comuns, da linguagem” (GORZ, 2005, p. 53). A “chegada do estranho” é uma categorização construída por Martins (1993) para ponderar situações, reações e assimilações particulares das estranhezas e resistências dos códigos. É recurso heurístico para análise das dificuldades de assimilação e reconhecimento de alteridades. O estranho não é apenas esse “outro” tratado comumente nas análises sociológicas ou históricas da década de 1980. É também o invasor de terras e tribos, aquele que desestabiliza relações sociais tradicionais para introduzir novas categorias e regras de assimilação do outro: compra, venda, capital, empresários, gerentes, capatazes no lugar do “pensamento selvagem”.

Em “O espetáculo do outro”, Stuart Hall (1997) apresenta a “diferença” assinalada por filmes e anúncios publicitários do século XIX ao tempo presente, e como aspectos imputados à raça, ao gênero e à etnia marcam estereótipos. Essa argumentação possibilita a compreensão de como as práticas de significação estruturam o modo como olhamos e como as formas diferentes – especialmente o “outro” – nos afetam. As ideologias que estão na base desse duplo permanecem vivas hoje, após quatro séculos da conhecida disputa entre Las Casas e Sepúlveda. “Na verdade, é crucial para a presente discussão que os primórdios do cinema tenham coincidido com o apogeu vertiginoso do projeto imperialista [...]”; quando “[...] ultrapassou as fronteiras das elites em direção

às camadas populares graças, em parte, aos romances e exposições destinadas às massas” (SHOAT, 2006, p. 142).

Da chegada do estranho, o cinema relaciona procedimentos políticos de subjetivação de identidades globais e nacionais por dispositivos de linguagem. “Durante o período do cinema mudo, os mais prolíficos produtores de filmes [...] também eram [...] líderes imperialistas [...]” (SHOAT, 2006 p. 142). Imagens e discursos estabeleceram mediadores políticos para lidar com o indígena: a violência. Evidenciam-se os poderes cinematográficos na produção de uma identidade entre ilusão e realidade. Aos olhos ignorantes do branco, o índio e o negro da realidade passam a ser uma mentira, pois negam as identidades postas pelas representações artísticas dos colonizadores. Isso se deve ao fato de que, para conhecer e colonizar o outro em seu lócus, se impõem obstáculos espaciais, temporais e culturais reais, até então enfrentados apenas por viajantes, aventureiros, exploradores, padres e etnógrafos.

O cinema em Parintins começa de forma improvisada em uma barraca de palha localizada no arraial da antiga Igreja Nossa Senhora do Carmo. A projeção era de baixa qualidade que se duplicava sobre um pano branco. No início dos anos 1950, pós-Segunda Guerra, Elias Assayag começa a construção do Cine Teatro Brasil, com um desenho arquitetônico de fachada greco-romana, com iluminarias nas extremidades, pilastras, capiteis, cornijas e um pé direito triplo, além de 350 cadeiras dobráveis e bancos longos. Inaugurado em 1955, com a comédia romântica brasileira *Cavalo 13*, de 1946, do diretor Luiz de Barros, envolvendo temas como falência, jogo, apostas e inocência feminina; em suma, questões e dramas da vida moderna capitalista e urbana.

O Cine Teatro Brasil (1950-1970) passou a se chamar Cine Moderno e depois Cine Saul (1970-1974). Na construção do Cine Teatro Bra-

sil, juntaram-se ao judeu Elias Assayag o italiano Oreste Dantona, o português Emilio Silva Salvador e o alemão projetista, construtor de igrejas, Padre José Victor Heinz, no período recente do pós-Segunda Guerra. Devido às nacionalidades, chegaram a cogitar o nome de Cine Babel, não adotado. Em 1970, José Saul comprou o edifício e rebatizou com seu sobrenome (Cine Saul). Após quatro anos, fechou o estabelecimento devido a problemas financeiros. Tratava-se de uma obra arrojada para a cidade da época. Consistia também em um espaço teatral para artistas locais. Um largo espaço com palco, coxia, cortinas, camarins, cenários e escotilha (SOUZA, 2010, p. 32).

Havia ainda três outras salas de cinema em Parintins entre os anos de 1960 a 1980. Cine Oriental I, Cine Oriental II e o Cine Teatro da Paz (da Igreja Católica). A primeira sala do Cine Oriental foi fundada no dia 26 de dezembro de 1964 pelo senhor Alberto Kasunori Kimura, nipônico apaixonado por fotografias. O prédio ainda existe e está localizado na Rua Faria Neto. Logo em seu início, o cinema se resumia a um salão. Gomes (2010, p. 51, apud MOURÃO, 2016, p. 39) entrevistou um familiar (Helena Silva) do proprietário que disse: “[...] não era bem um cinema, era uma fábrica [...] de guaraná [...]”. A autora afirma ainda que, pela precária instalação, a população o apelidou de “Buraco Quente”. Aos poucos, recebeu inovações em sua estrutura física, instalando sistema de ar refrigerado, enquanto o Cine Saul usava ainda cadeiras de madeira e ventiladores, o que tornava o ambiente mais calorento.

Gomes (2010, p. 46, apud MOURÃO, 2016, p. 38) explica que o espaço “[...] media 10 metros de largura por 33 metros de fundo, contendo primeiramente 150 assentos e, posteriormente, 450 lugares”. Possuía “[...] inicialmente uma máquina de projeção de 16 milímetros, [...] passou a ter outras máquinas devido sua ampliação, e assim projetar com uma máquina de

35 milímetros movida a carvão”. As imagens em preto e branco passaram a ser exibidas em colorido, tornando obsoletas as fitas de 16 mm, quando das fitas de 33,36 mm para telas maiores, melhorando a definição da imagem. A informante de Gomes (2015, p. 12) destaca que a “[...] imagem [...] era cinemascopo, [...] que era aquelas telas maiores [...] e nos anos 70 houve uma mudança [...] com relação ao cinema, então quando as fitas vinham elas já eram em 33, [...] colorido, a tela bem maior”. As discussões sobre evolução da qualidade das salas simbolizam a modernidade e a prosperidade do município que movimentava grandes volumes de frutos da exploração predatória de espécies vegetais, animais e minerais.

Os filmes eram quase sempre de artes marciais ou gênero aventura, principalmente daqueles famosos personagens como Tarzan, Zorro, King Kong, além de filmes de terror como *Drácula* e *O exorcista*. Comédias de Chaplin e de Mazzaropi e algumas exposições com cenas de nudez e sexo também deixaram lembranças projetadas no écran. A principal atração eram os filmes de faroeste e de artes marciais. Em uma reportagem audiovisual sobre as salas de cinema em Parintins, então publicada pelo canal *on-line* “Sou mais Parintins” em abril de 2016, um antigo morador da cidade de pronto responde à abordagem da repórter dizendo que “[...] gostava muito do Tarzan [...] que dava aquele grito”. Na sequência, relembra e confusamente descreve uma cena em que Tarzan flecha um índio no coração.

Pela descrição do entrevistado, não é possível identificar o filme tampouco a cena específica de sua memória, pois existem centenas de tomadas em que índios e brancos se confrontam entre flechas, espingardas, punhais, machados e armadilhas. De todo modo, seu relato nos remeteu aos primórdios do cinema; à primeira versão de *Tarzan dos Macacos*, estreada em Nova York em 1918, com uma das

primeiras bilheterias em dólares mais que milionária, produzida por William Parsons e dirigida por Sidney Scott, do romance (1912-1914) homônimo de Edgar Rice Burroughs. A cena de nossa memória é central na narrativa de Tarzan, bem como ela se repete em outros filmes de uma série responsável por prolongar as aventuras do herói até recentemente em *A lenda de Tarzan* (2016), dirigido por David Yates<sup>3</sup>. Essas cenas envolvem o uso da faca e do arco e flecha por Tarzan. Chama ainda mais nossa atenção que sua marca registrada era mirar, com ambas as armas, no coração dos inimigos; na sua maioria, animais e indígenas – negros africanos – ferozes e cruéis.

A cena inaugural do uso da faca por Tarzan ocorre quando, ainda criança, logo após ter encontrado o artefato em um acampamento abandonado na floresta, mata um chimpanzé que o atacou fincando a lâmina em seu peito (BURROUGHS, 2008, p. 38). O momento mais importante da trama em que a faca protagoniza sua simbologia homicida e ocidental nas mãos de Tarzan se passa após sua mãe adotiva, a gorila Kala, ser assassinada por um nativo – indígena negro – africano. O “homem macaco” persegue Kulonga – o assassino – pela floresta, rouba-lhe arco e flechas envenenadas e, quando trepado em uma árvore, içá sua vítima pelo pescoço utilizando um cipó cravando sua faca de caça no coração do inimigo, vingando sua mãe gorila (BURROUGHS, 2008, p. 59). Na primeira versão cinematográfica de 1918, Tarzan agarra e sufoca o pescoço de Kulonga com o braço esquerdo – golpe chamado de “gravata” ou “mata leão” –, arremessando o morto nas águas de um rio/lago. A imagem de Tarzan cravando o punhal no coração do nativo não é encenada na tela.

Contudo, nas demais versões de Tarzan, desenvolvidas mediante outras histórias e

<sup>3</sup> Ribeiro (2008, p. 262) nos oferece dados técnicos da filmografia completa de Tarzan até o ano de 2005.

aventuras, o personagem utiliza sua faca para cravar no coração de algum animal feroz como leões, tigres, serpentes e crocodilos, ou de algum nativo selvagem ou de algum caçador. Conforme Ribeiro (2008, p. 59), na esteira da proposta deste ensaio, a “[...] filmografia de Tarzan reproduz a estrutura teleológica de produção da branquidade como signo dominante, tentando neutralizar e conter as dimensões racial e animal da ambivalência de Tarzan, cuja articulação é condensada pela expressão ‘macaco branco’”. Para nós, interessa que na exibição local, o efeito do etnocídio era legítimo como se representasse uma luta contra a barbárie e o atraso. Nas sessões, o público chegava a aplaudir tanto quando Tarzan triunfava ou quando *cowboys* exultavam sobre os índios.

Rememoramos a fascinação estética do público diante de cenas imaginárias do *Velho Oeste*, celebradas em filmes de perseguição e tiros para aniquilar os chamados “peles-vermelhas” – os índios tidos como selvagens e canibais. No cinema local, eram veiculadas películas como: *Por um punhado de dólares* (1964); *Era uma vez no Oeste* (1968), de Sérgio Leone; e *Zorro, o cavaleiro mascarado: a cidade de ouro perdida* (1954), de Lesley Selander, entre outros. Presenciamos inúmeras cenas de aplausos e alvoroços quando um ou vários índios tombavam de seus cavalos ou de morros nas cenas em que os mocinhos brancos os alvejavam com suas balas de revólveres e espingardas que atiravam a distância ou à queima-roupa contra flechas, lanças, tacapes e machados feitos com madeira e pedra.

Aprisionamentos, sequestros e torturas também faziam parte das estratégias de conquista das terras. Poucos brancos morriam em combate e quando isso ocorria, as justificativas e potências para a vingança se tornavam ainda mais legítimas e atroz. As representações e significações relacionadas aos grupos indígenas envolvem encontros violentos, mas

plenamente relevados pela ideologia do progresso que parecia chegar com toda potência por meio do cinema e dos livros de bolso, paulatinamente deduzida para o caso do progresso brasileiro e suas frentes expansionistas desde o imaginário paulista dos Bandeirantes, heróis e caçadores de índios. Uma fase violenta da “integração” do índio nos espaços civilizados. Despejar os estranhos e bani-los do mundo ordeiro, confiná-los aos guetos, em estranha guerra nas bordas da sociedade, nos espaços subliminares dos agenciamentos da macropolítica de Estado e na micropolítica cotidiana das salas de cinema, da circulação de folhetins e dos encontros e desencontros pelas ruas e feiras da cidade.

De maneira subentendida à época, hoje está evidente aos nossos olhos que o cinema e os folhetins implicaram um reposicionamento do eixo colonial – político, econômico e cultural – do Brasil em relação ao mundo, de modo que os séculos XIX e XX datam um processo de colonização imperialista ianque. Considerando que das inúmeras estratégias e mecanismos coloniais os jogos analógicos são os mais primários, o sucesso tropical do faroeste hollywoodiano pode ser justificado pela elevação de algumas semelhanças em detrimento de muitas diferenças. Em se tratando do tema da expansão territorial rumo ao Oeste e ao Norte brasileiros e norte-americanos, as narrativas cinematográficas se baseavam e ainda se baseiam em correspondências geográficas e culturais. Embora tratemos disso brevemente nos limites deste trabalho, Stam (2008, p. 15-46) oferece um panorama detalhado dos paralelismos históricos entre a colonização nos dois países.

Stam (2008, p. 15-16) comenta que, sem escamotear as diferenças, Brasil e Estados Unidos da América (EUA) constituem um tipo de irmandade gêmea norte-sul devido aos vastos territórios continentais e à diversidade étnica

que abrigam. Suas colonizações europeias – Portugal e Grã-Bretanha – conduziram “[...] à ocupação de vastos territórios e à expropriação dos povos nativos”. No primeiro, os agentes foram chamados de “bandeirantes” e, no segundo, de “pioneiros”. Juntas foram as maiores nações escravistas até, respectivamente, 1888 (Lei Áurea) e 1863 (Proclamação da Emancipação). Posteriormente, receberam grandes ondas imigratórias desde todas as partes do planeta: italianos, alemães, japoneses, eslavos, árabes e judeus constituíram, junto aos indígenas e aos africanos conflituosas sociedades multiculturais. As literaturas nacionais também apresentam correspondências por meio de seus movimentos intelectuais.

São também semelhantes em seus paradoxos. Ao mesmo tempo em que escravizaram e assassinaram grandes populações indígenas – peles vermelhas e negras –, utilizaram de referências nativas para alimentar um processo de descolonização cultural e política em relação à Europa; principalmente depois de suas independências (STAM, 2008, p. 18 e 23). De todo modo, importa para nós, nessa colonização especular, que o cinema hollywoodiano de faroeste enfatizou e legitimou o etnocídio indígena como “mal” ou “bem” necessários para o projeto civilizatório e imperialista de dominação política, econômica e cultural de um Brasil ainda retrógrado em relação aos EUA. Sobre isso, Stam (2008, p. 21, grifos do autor) comenta as diferenças em relação às conquistas de novas fronteiras. O cinema brasileiro “[...] não trata do tema da conquista da fronteira nem está interessado no *homesteading* [...] à moda do filme *Ao Rufar dos Tambores*. Também não retrata de forma proeminente o índio como ‘inimigo’”.

Araújo (2010, p. 130) compreende que: “Esse processo significou o confronto entre, de um lado, várias nações tradicionais de território coletivo, sem limites definidos, muitas vezes sendo limitado apenas pelo [...] território do

vizinho ou inimigo ou até onde aquela sociedade o utiliza [...]”. Se podemos tensionar um limite, esse era móvel e flexível, pois não partia de referenciais métricos estabelecidos por muros, cercas ou linhas imaginárias produzidas por instrumentais cartográficos. Tampouco existiam escrituras ou cartas de compra, venda ou doação aos moldes do que se via “[...] uma noção de propriedade privada; individual, com valor monetário, não necessariamente conectado ao uso”. Quanto a esse último aspecto, na economia de mercado, regida pela lei da oferta e procura, a terra tem valor especulativo baseado na reserva ou controle de um suposto excedente a fim de valorizá-las mediante o aumento da necessidade: vejamos os latifúndios improdutivos.

Conforme Shoat e demais autores (2006, p. 168), o imperialismo norte-americano teve que ocorrer também de maneira endógena. Embora o expansionismo colonial esteja mais associado a um movimento de internacionalização, devido ao fato de ter sua origem em um projeto nacional particular, estes tiveram que proceder com uma colonização interna, tendo como narrativa mais duradoura e principal o “mito da fronteira”, algo central na formação do imaginário norte-americano. Esse mito tem suas raízes nas “[...] leis competitivas do darwinismo social, a hierarquia das raças e dos sexos e a ideia de progresso. Tal mito atribuiu um caráter [...] nacionalista a um processo histórico comum [...]”, a colonização europeia, denominado por Slotkin como o tropo da “história-americana-como-guerra-indígena”, uma forma de “auto-exaltação fantástica para a própria narrativa ‘estadunidense’” (SHOAT et al., 2006, p. 169).

A nosso ver, a distribuição cinematográfica e o sucesso das representações hollywoodianas da colonização faroeste têm como fundamento um processo colonial pela via das políticas imperialistas da homogeneização

ou imitação econômica e cultural do planeta, especial do Brasil. Diferentemente dos ciclos coloniais anteriormente inaugurados pelos europeus, ao imperialismo estadunidense, republicano e democrático, não interessa marcar países e povos com o estigma de colônias em relação a uma Metrópole com governo central monárquico ou despótico. O sucesso do imperialismo do século XX envolve processos especulares em que as demais nações devem se posicionar, fascinadas, como espelhos dos EUA. Parece que o Brasil e a América do Sul, inclusive Colômbia e Venezuela, tiveram tratamento diferenciado nas representações cinematográficas por meio da política do faroeste, equivalente aos filmes de “conquista” ou de “guerra”, ao compararmos com países como México, Índia, Vietnã, Iraque, Afeganistão, bem como o Caribe e o continente Africano, inúmeras vezes cinematografados sofrendo invasões da força militar ou de colonos heróis.

Ao menos em nosso imaginário fenomenológico<sup>4</sup>, não encontramos quadros de memória retratando o Brasil sendo invadido à força pelos gringos. Dentre tantos, filmes como *Cuban Ambush*, *Roosevelt's Rough Riders*, *Troop Ships for de Philippines*, de 1898, e *Lan ding of U.F. Troops near Santiago* (1902), representam a invasão imperialista no Caribe e nas Filipinas (SHOAT et al., 2006, p. 160). Isso exige a hipóte-

se de que o Brasil não foi posto, pelo cinema, como o outro condenado a ser mantido na diferença estigmatizada. A alteridade com o imperialismo norte-americano opera no eixo da identificação especular, visando homogeneização política, econômica, cultural e jurídica. Pensar o cinema “[...] é fundamentalmente focalizar as relações entre ‘linguagens’ representacionais do cinema e ideologia”. Com efeito, o “[...] cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura [...]” (TURNER, 1997, p. 129). O realismo dá lugar a modelos e utopias estruturalistas que ainda não possuem versões empíricas ou que essas estão em vias de construção. Não encenar a invasão yanque no Sul e, diferentemente, optar por hegemonicamente exibir aos brasileiros a conquista norte-americana do Oeste, implicou uma pedagogia da identificação/imitação.

Enraizada na experiência – ilusão – perceptiva e psicológica, o espectador toma o olhar da câmera como se fosse o seu próprio (TURNER, 1997, p. 115). O faroeste gerou no Brasil dos anos de 1950 a 1970 uma forte onda de identificação entre espectador-personagem facilmente identificada na apropriação infantil mediante as brincadeiras de *cowboy*. Sobrevivem claramente em nossa memória as vezes que saíamos das salas de projeção locais imitando os heróis das telas, bem como adotando seus nomes ao dizermos: “eu sou *Billy the Kid!*” Enquanto outro colega dizia: “eu sou *Kit Carson*”. Aliás, muitos pais batizaram seus filhos com nome de personagens, a exemplo de um conhecido chamado Roque Lane. Brincadeiras populares de manja, como pega-pega e esconde-esconde, passaram a se organizar segundo a estrutura hierárquica do gênero (TURNER, 1997, p. 89-90): mocinhos (bons), xerifes (fracos), bandidos (maus), mocinhas (belas) e índios/negros (selvagens).

Geralmente, o desejo de indígenas e negros encenarem heróis e xerifes soava como para-

4 Estamos utilizando o conceito de fenomenologia na acepção construída nas obras poética e epistemológica de Gaston Bachelard. Para esse pensador, a experiência fenomenológica consiste nas “experiências primeiras” ou “pré-científicas” vividas especialmente na infância, quando os pensamentos ainda não foram estruturados pelos conhecimentos sistematizados, metódicos, instrumentais, técnicos, protocolares e matematicamente formalizados da ciência acadêmica ou universitária. Nesse sentido, não estamos vislumbrando a fenomenologia como método de investigação, mas como uma experiência de partida para as reflexões ensaísticas subsequentes. A fenomenologia é uma escola de ingenuidades, diz Bachelard (1988, p. 4) em *A poética do devaneio*. Em *A formação do espírito científico*, Bachelard (1996, p. 8) se expressa da seguinte maneira: “A ciência da realidade já não se contenta com o como fenomenológico; ela procura o *porquê* matemático”.

doxais, pois as forças psicológicas da imitação fenomenologicamente denunciavam a discrepância ou o disparate diante do modelo “herói branco” (para lembrar Tarzan). Sobre esse problema, tanto Turner (1997, p. 88-89) quanto Shoat e demais autores (2006, p. 346) comentam sobre a quebra de expectativa que a comédia faroeste *Banzé no Oeste* (1974), de Mel Brooks, causou no espectador do gênero ao gargalhar diante de um xerife negro. Em outros termos, o reposicionamento dos personagens na estrutura do *western* apenas é permitido desde que se declare uma intencionalidade ridícula e cômica diante de algo considerado absurdo. Contudo, não podemos perder de vista que a película supracitada também envolve uma intencionalidade crítica por parte do diretor, mas subentendida pelo público, de modo que aponta a face ridícula desde o olhar do espectador treinado pelo faroeste clássico.

Sobre as imagens contidas no cinema, é possível afirmar que estão intertextualizadas com a ampla circulação dos folhetins, dos livros de bolso, nomeados de “Tex”, em referência ao estado do Texas, EUA, devido às inúmeras referências das películas de faroeste da região, principalmente por fazer fronteira com o México. Tratou-se de uma literatura de grandes tiragens que alimentou o imaginário heroico de conquista, cujos personagens oscilavam entre mocinhos, bandidos, índios e as belas mulheres dançando *can-can* em *saloons*, além de forasteiros com a vingança brilhando nos olhos. O cenário corresponde à expansão imperialista que, na Amazônia, é reposicionado nas encenações folclóricas e nas atitudes práticas presentes indicadas no processo de expansão do extrativismo e da cultura industrial que induziu a formação de outras perspectivas, processo esse que ainda faz permanecer resíduos dos contatos anteriores em que oscilavam a fascinação e a recusa entre estrangeiros e nativos.

Embora a reflexão sobre a recepção do cinema norte-americano na Amazônia exija um texto exclusivo, podemos encerrar por aqui indicando que sua entrada se dá pelas lacunas taxionômicas introduzidas pela reorganização capitalista das categorias sociais. As dificuldades ontológicas que enfrentamos em nomear, ordenar, atribuir sentido ao mundo se intensificam quando as antigas estruturas étnicas foram desestabilizadas à base das apunhaladas e a tiros de espingardas. Os sintomas de desordem; paradoxos expressos em situações ambivalentes no alicerce do modelo civilizatório ocidental nos trazem um profundo desconforto na medida em que somos incapazes de nos posicionar “adequadamente” a partir de uma determinada lógica capaz de organizar o campo embaralhado dos jogos – de azar – da alteridade. A eliminação dos “empecilhos” rendeu admiração por parte de todos que frequentaram as salas de cinema, ultrapassando as telas e exibindo nos eventos cotidianos das ruas e das casas a violência como gesto heroico e corriqueiro, a exemplo de Noisinho Sateré.

### Das telas à floresta: ciclo do pau-rosa e “essência” capitalista da loucura

Nesta seção, desenvolvemos alguns aspectos do segundo – ciclo do pau-rosa – e do terceiro – Noisinho Sateré – quadros de memória em articulação com o primeiro já expresso. Exploramos a versão real de um faroeste amazônico que concomitantemente com o cinema marcou o imperialismo tropical a partir de uma empreitada endógena voltada a alimentar interesses estrangeiros. A faceta econômica do cinema não se pauta apenas no problema da bilheteria e da formação de públicos consumidores; suas dinâmicas fazem parte de um sistema mais amplo da economia de mercado. Ou para escamotear suas atrocidades ou para

prepará-las, a intencionalidade das representações não escapa às intenções da produção capitalista. Para falar dos primórdios do século XX, Shoat e demais autores (2006, p. 142) evidenciam que os principais imperialistas da época do cinema mudo também eram as nações que mais colônias possuíam à época, em especial a Grã-Bretanha, ao lado da França, EUA e Alemanha. As películas que retratavam intervenções francesas e inglesas na África eram destinadas ao público formado pela elite burguesa, cuja sofrida instalação nas colônias tinha como fim levar a cabo o imperialismo (CARRIÈRE, 1995, p. 9).

Não obstante, coincidentemente as telas parintinenses exibiam o faroeste norte-americano enquanto fazendeiros e comerciantes de pau-rosa e outros produtos extrativistas e agrofloretais, não esquecendo os ciclos perenes das madeireiras que fundamentam uma visão distópica de pasto para pecuária amazônica, submetiam indígenas e ribeirinhos a sistemas de trabalho pesado e forçado. Shoat e demais autores (2006, p. 161) comentam que filmes como *David Livingstone* (1936), de Fitz Patrick; *Rhodes of Africa* (1936), de Cecil Rhodes; *Escape to Burma* (1955), de Allan Dwan; *Sanders of the river* (1935), de Edgar Wallace; e o famoso *Tarzan* são “epifanias cinematográficas” de um imperialismo simultâneo e sinérgico que se diziam realistas em suas narrativas, quando que são ficções idílicas e românticas de uma história indigesta e sangrenta, muito diferente dos etnocídios assépticos das telas.

Além do comércio de exportação da juta, que incrementava o poder aquisitivo de algumas dezenas de cultivadores da fibra até o período de 1980, quando ainda detinha um valor considerável, as vantagens dos financiamentos do Estado para a criação de gado despertaram a cobiça e o desinteresse pela essência do pau-rosa e da fibra, que foram substituídas pela fabricação de sintéticos. Após o começo de

proibições, devido ao rareamento das espécies, houve a procura de outros produtos para incrementar o mercado extrativista. De acordo com Meira (1995, p. 224, apud RODRIGUES et al., 2016, p. 178), a historiografia se concentra excessivamente nas atrocidades durante o ciclo extrativista do látex, deixando de lado histórias de extração de produtos como o “[...] cacau, a castanha, a balata, a sorva, o pau-rosa, a copaíba, a andiroba, o puxuri [...] [que] têm um significado importante para a compreensão da economia e da sociedade da região”.

O couro de animais também apresentava uma variedade de valores no mercado internacional e, ao lado do Chanel nº 5, foi marca distintiva das atrizes de Hollywood (Imagem 7). Mesmo imersas em polêmicas e campanhas contra a caça de animais silvestres, peles e penas foram intensamente utilizadas em cenários e figurinos do cinema.

**Imagem 7:** Personagem Lorelei encenada por Marilyn Monroe vestindo cachecol e bolsa feitos com pele de leopardo



**Fonte:** *Os homens preferem as loiras* (1953) (Direção: Howard Hawks, 1953) | © 20th Century Fox.

Com essas palavras, formamos as imagens iniciais de nosso segundo quadro de memória. Corroborando com Rodrigues e demais autores (2016, p. 174), pela via da lógica neoliberal do Estado mínimo, o extrativismo na Amazônia, especialmente do pau-rosa, não envolveu ação direta dos governos, mas este deu condições e incentivos indiretos a empresários

e a aventureiros para implantarem usinas de extração do linalol em escala para exportação. As usinas, instaladas em galpões, localizavam-se, na ampla região do Baixo Amazonas, às margens dos rios Paratucu, cidade de Nhamunda (AM), margem norte do Rio Amazonas; e no extremo norte do arquipélago de Parintins (AM), margem sul do grande rio. Os autores contaram como fontes alguns antigos trabalhadores – homens e mulheres – da empreitada entre 1940 a 1990, que atualmente habitam as localidades. Bitencourt e demais autores (2015, p. 3) apresentam uma pesquisa com foco junto a mulheres trabalhadoras durante o ciclo do pau-rosa.

As narrativas coletadas tanto por Rodrigues e demais autores (2016) quanto por Bitencourt e demais autores (2015) contribuem para compreendermos as estratégias de agenciamento de trabalhadores, bem como as condições de vida e de trabalho nos contextos das zonas florestais de exploração da matéria-prima. Refletimos que o cenário apresentado compõe alguns aspectos capazes de significar nosso terceiro quadro mnemônico em que encena o personagem das ruas parintinenses, Noisinho Sateré. Nossas referências retratam um contexto econômico em que se figuram “[...] endividamentos contínuos, assédios morais, moléstias por privação de sono, fome e cansaço extremo” (RODRIGUES et al. (2016, p. 176). Em termos estruturais da economia de mercado neoliberal para aliciar mão de obra barata, o esquema proposto pelo aviamento “[...] possibilitou aproximações [...] entre a exploração da borracha na Amazônia nos anos de 1920-1940 e do pau-rosa nas décadas de 1950-1970. Foram verificados estados de tensão semelhantes nas duas atividades [...]” (RODRIGUES, 2016, p. 176).

A estratégia do aviamento consistia, de acordo com uma informante contatada por Bitencourt e demais autores (2015, p. 5), em aproveitamento, por parte dos donos dos

proprietários de terras e de usinas, daqueles que necessitavam de dinheiro urgentemente, geralmente para sanar outras dívidas ou mesmo para sobrevivência imediata de familiares. Nesses casos, os padrões ofereciam um abono, em dinheiro, antecipado à ida para os campos de exploração da matéria prima. O pagamento da dívida se dava mediante o trabalho que, para não ser caracterizado como escravo; era remunerado, contudo, destinado à própria subsistência local mediante consumo de produtos ofertados a custos e a juros altos nas vendas mantidas pelo próprio patrão. O sistema de aprisionamento funcionava na medida em que os custos gerados pela manutenção do trabalho eram maiores que os próprios salários, fazendo com que, progressivamente, mês a mês, ano a ano, as dívidas aumentassem. No caso das mulheres, além de trabalharem como cozinheiras e lavadeiras, bem como na extração da madeira, muitas vezes, eram seduzidas para realizarem programas sexuais com os trabalhadores. Estes pagavam, para o funcionário da venda, por um “vale” que deveria ser entregue à mulher que, por sua vez, trocava por dinheiro junto ao patrão (RODRIGUES, 2016, p. 181).

As equipes extrativistas chegavam aos oitocentos homens então distribuídos por classes de trabalhadores, além das mulheres – a maioria oriunda do Pará e do Amazonas – que, embora relatem participação na extração direta da madeira, eram aviadas para as tarefas historicamente femininas: cozinhar e lavar, assim como para funções sexuais. Os chefes mateiros abriam trilhas na floresta e identificavam as árvores para que os serradores viessem em seguida derrubá-las. Na sequência, um grupo era designado para retirar folhas e galhos das árvores de modo que sobrassem apenas os troncos a serem seccionados em toras menores então transportadas por carregadores a passarem pelas picadas abertas por roçadores

sobre ladeiras e lamaçais. As cargas de toras, que chegavam a 220 quilos segundo relatos, eram transportadas nas costas dos trabalhadores por meio de um instrumento de apoio chamado *jamanxim*. Existiam ainda os caçadores responsáveis por garantirem a alimentação do grupo.

Esse panorama nos leva a significar as causalidades que configuram a realidade do último quadro. Recordamos um sujeito de baixa estatura, sem camisa, de pele avermelhada que vestia uma velha calça colegial azul escuro com listras brancas nas laterais. Descalço caminhava gritando sua marca identitária ao percorrer o centro de Parintins, nas proximidades da Igreja do Sagrado Coração de Jesus: “Nozinho Sateré, Nozinho Sateré, Nozinho Sateré” era a sequência vociferada pelo sujeito histórico então individualizado na síntese figurativa do louco velando suas causas. Seu nome, uma espécie de significante metonímico ou metafórico responsável por condensar intensidades qualitativas e quantitativas de uma identidade que desesperadamente escapava pela sua garganta para comunicar, em êxtase alcoólico, as inscrições nele atravessadas desde as experiências ideológicas e materiais do imperialismo segundo as grafias dos ecrans, bem como da gramática exploratória do pau-rosa.

Para além dessa fenomenologia baseada no imediato de suas expressões corporais públicas à nossa percepção, sobre Nozinho Sateré, sabemos apenas que sua identidade fora constituída pelas dinâmicas trabalhistas ofertadas pela indústria do pau-rosa, quando trabalhou para um comerciante do produto chamado Francisco Ianuzzi. Passado o ciclo exploratório, teve como destino seu trânsito pelas ruas parintinenses, quando sucumbiu ao vício do álcool e às diversas formas de violência social, econômica e política. Historicamente, Nozinho Sateré é a figuração corpórea e o

significante último de uma subjetividade produzida por uma história compartilhada com aqueles classificados como minorias marginalizadas das estruturas simbólicas e práticas das sociedades e grupos capitalizados pela economia de mercado.

Nosso personagem pode ser visto em um quadro mais amplo narrado nos depoimentos apresentados por Bitencourt e demais autores (2015). A maioria desses trabalhadores era analfabeta e oriunda do Nordeste, de áreas do estado do Pará e de terras indígenas. Foram mais intensamente deslocados para essa nova frente de trabalho de exploração de óleos essenciais dentro de áreas indígenas devido à decorrência do esgotamento e da desvalorização do produto natural pela sua versão sintética, fato que dentro dessa lógica comercial exigia um esforço maior da natureza para atender à demanda crescente da indústria. Athayde (2000, p. 84) alerta que esse tipo de situação se agrava quando a matéria-prima extraída e os artefatos produzidos por indígenas são inseridos na economia de mercado, cujo ritmo de consumo é mais acelerado que as taxas de regeneração biológica das matérias-primas. O ponto de corte do pau-rosa para extração do linalol gira em torno de 30 a 35 anos (ERENO, 2005, p. 66).

A isso acrescentamos o problema da recuperação ou regeneração, não obstante à degeneração, de trabalhadores humanos e animais que caminhara em densa floresta e transportaram nos ombros (lombos) madeira e essência de pau-rosa com fins de no estrangeiro fixar fragrâncias na pálida tez de mulheres como Marilyn Monroe que, imersa em seus célebres dramas burgueses e distante dos odores do suor vertido na labuta das peles morenas, perfumavam-se com o Chanel nº 5. Das maravilhas e dramas de sua vida famosa, ao enigmático fim trágico da *sexy simbol*, retratado em livros, filmes e séries, não se pode observar a inexis-

tência à qual Nozinho Sateré e outros obreiros foram arremetidos na rua de pedra, pois o fato de serem índios, negros e nordestinos representa a distinção negativa, marca de inferioridade perceptível na frase que reforça estigma e marcas sociais: “Tu parece índio!”.

Nozinho Sateré não só parecia índio, mas o era verdadeiramente, e isso o tornava vulnerável a ponto de, frequentemente, ser arremessado pelas ruas de pedra da cidade de Parintins. Um estado social que se encaixa na descrição apresentada no livro *Os condenados da terra*, de Franz Fanon (2006), sobre a ocorrência de danos subjetivos e morais provocada pelas explorações coloniais e imperialistas. Essa é a experiência danosa de sua condição étnica, cuja metonímia vislumbra-mos passado certo tempo, quando o encontramos com um único olho. Segundo relatos, ele mesmo havia se mutilado. Outros, porém, dizem se tratar de um acidente na extração do pau-rosa. A única coisa que supomos ao certo é que Nozinho era índio, e assumia-se como tal, mesmo em condição desfavorável. De sua cegueira, resta a metonímia de um corpo e de uma sociedade mutilada e barata-mente explorada pelo capital.

## Considerações finais

Retomando o propósito introdutório deste ensaio, podemos refletir sobre o eixo econômico articulado à vida material e simbólica como uma espécie de síntese – *atractor* – capaz tanto de concentrar quanto de fazer expressar algumas redes de causalidades responsáveis por intelectual e didaticamente correlacionarem contextos e sujeitos fenomenologicamente distanciados por categorias distintas ou opostas. No campo de nossa experiência imediata, os componentes principais de nossa análise – cinema, pau-rosa, Chanel nº 5, Marilyn Monroe e Nozinho Sateré – parecem não fazerem

parte do mesmo sistema de causalidades, da mesma síntese. Do cinema local ao tempo do trabalho humano na extração do pau-rosa, do recrudescimento capitalista ao sucesso das atrizes, não se demonstram facilmente suas conexões; seus elos são ofuscados por alguns elementos sintéticos dessa trama. Tais objetos são apresentados mediante noções de singularidade extrema, como se todas as potências que concentram emanassem de seus próprios corpos.

Segundo Japiassu (1996, p. 249), síntese conceitualmente designa operações ligadas ao ato de reunir, juntar, combinar, compor e/ou unificar dados então separados ou isolados uns dos outros. É nesse sentido originário que a economia funciona como operador sintético geral, ao mesmo tempo em que fabrica objetos também sintéticos e, por isso, parecem escapar do sistema capitalista e pertencerem apenas a algum sistema cultural especificado por sua tradição ou sociabilidade (BAUDRILLARD, 2002, p. 81). Doravante, a experiência do cinema pode ser vivida no interior de categorias da sociabilidade em que parece não participar totalmente de experiências ligadas à produção econômica dependentes do trabalho humano técnico e tecnológico, bem como das redes de comércio. Ao menos esse dado correlativo é afastado da consciência atualizada na experiência estética codificada do filme.

Gorz (2005, p. 44), ao comentar Rifkin, orienta que produtos e serviços vetorizados pela patente da propriedade intelectual atribuem “[...] à mercadoria um ‘valor’ sem relação com o que se entendeu até aqui por ‘valor econômico’ (de troca): a saber, um valor quase artístico, simbólico, do que é inimitável e sem equidade. [...] A produção, a venda e a locação de imagens e de nomes se tornam indústria [...]”. Amorim (2009, p. 104-105) alerta para o “valor sem relação” do trabalhador enquanto sujeito histórico individualizado cada vez mais cres-

cente em nossa época. Teórica e metodologicamente, o trabalhador teve sua participação retirada do interior da categoria “classe social” para ser visto como atuante das ações oriundas da categoria “indivíduo”, então vista como “[...] elo e expressão das relações sociais [...]”. Como um traço da modernidade científica e capitalista, sujeitos e objetos são analisados apenas em suas chamadas individualidades, forçando taxionomias sem contexto.

O pivô desse eixo implica a construção de uma objetividade pragmática em relação a uma matéria-prima natural e em si alheia aos nossos juízos matemáticos, éticos e estéticos. O linalol, que não passa de um aspecto particular da totalidade pau-rosa – *Aniba rosaeodora Ducke* –, reconhecido por nossos esquemas sensitivos e perceptivos do olfato, um aspecto de nossa humanidade, teve como determinação a função de unir – sintetizar – fragrâncias díspares de modo a fixá-las na tez e no imaginário feminino em sua identidade com a ideia constituinte de mulher moderna. O linalol assumiu o papel de sintetizador de odores, pois quimicamente agregou em um único perfume uma série de bálsamos anteriormente valorizados em suas individualidades simples (ERENO, 2005, p. 66). Trata-se da produção complexa de uma unidade artificial em ruptura com a singularidade das contingências simples dadas à natureza. A perfumaria moderna inaugurada por Ernest Beaux se orienta pelo princípio científico de que o artificial é mais rico que o natural (BACHELARD, 1996, p. 59).

A capacidade agregadora do linalol coincide com o movimento capitalista e científico de secretamente correlacionar elementos naturalmente distantes no tempo e no espaço. Com isso, no campo do fenômeno, temos um dado único e singular que encobre toda sua produção material racionalmente concatenada. O enigma do significante Chanel nº 5 consiste em dificultar uma análise de sua composição

justamente pelo seu aspecto de coloração homogênea no interior de um frasco geometricamente liso e transparente, muito diferente dos recipientes tradicionais criados na estética barroca que ofuscavam o conteúdo interno pela forma externa. O linalol permite uma complexidade no conteúdo de modo a dispensar a complexidade performática do frasco, favorecendo a simplicidade matemática da embalagem, concomitante a uma complexidade homogênea do perfume.

Em seu plano simbólico, a nova fragrância é lançada como um produto capaz de sintetizar todos os modos de feminilidade dados às culturas, naquele significante tão caro à nossa época: a “mulher moderna” cujo cheiro essencial foi descoberto pelo Chanel nº 5 que carrega o *slogan*: “um perfume com cheiro de mulher”, como se existisse apenas um tipo de mulher e, portanto, apenas um cheiro verdadeiro. Mais uma vez, a Modernidade se edifica pela estereotipia pretensamente arquetípica. Não obstante, Noisinho Sateré implica também esse sujeito sintético que em sua frase homogênea, repetitiva e enigmática, constituída de seu “nome”, condensa subjetivamente a complexidade histórica da produção e dos produtores de toda uma época. Todavia, sua expressão, tomada pela via do individualismo não relacional, reduzido ao significante da loucura, objetivamente não revela aos olhos e aos ouvidos sua complexidade ou os componentes econômicos que sintetiza. Decifrar esse personagem em seu isolamento é o mesmo que tentar compreender o cinema pela imagem, o perfume pelo cheiro.

## Referências

100 *DE PERSONALITATI: oameni care au schimbat destinul lumii*. Marilyn Monroe. Petro Kapnistos (Editor). Bucuresti, România: Editura De Agostini Hellas, n. 20, 2007.

AMORIM, Henrique. **Trabalho imaterial: Marx e o debate contemporâneo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009. (Crítica contemporânea).

ATHAYDE, Simone Ferreira. de. Sustentabilidade ambiental de recursos naturais utilizados na cultura material Kaiabi (tupi-guarani) no Parque Indígena do Xingu, Região Amazônica, Brasil. **Revista Etnológica**. Especial Etnoecologia Brasileira. Cidade do México. Universidad Nacional del México, v. IV, n. 6, p. 84-100, julho, 2009.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de. **Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos**. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares et al. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BITENCOURT, Mirian et al. A história das “de baixo”: o silêncio do trabalho da mulher nas usinas de pau-rosa. **Anais... III Congresso Pan-Amazônico de História Oral**. Centro de Estudos Superiores de Parintins. Universidade do Estado do Amazonas (UEA), de 21 a 23 de outubro de 2015. p. 1-16.

BURROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan dos macacos**. Tradução de Paulo de Freitas. Editora Cultura Digital, 2008.

CARRIÈRE, Jean Claude **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CINE SAULT E CINE ORIENTAL. Parintins: Canal YouTube Web – Sou mais Parintins, 20 de abril, 2016. Reportagem audiovisual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pAnhMqNBodA>. Acessado em: 15 mar. 2020.

ERENO, Dinorah. Folhas de árvore da Amazônia ga-

rantem a continuidade da produção do perfume Chanel. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, Fundação de Apoio à Pesquisa de São Paulo, Edição 111, p. 63-67, maio, 2005.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Enilce Albergaria Rocha et al. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

GOMES, Jéssica Dayse Matos. **História e memória: os cinemas em Parintins-AM entre a década de 1960 a 1980**. 2010. 80f. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Estudos Superiores de Parintins (Cesp), Universidade do Estado do Amazonas, Parintins/AM, 2010.

GOMES, Jéssica Dayse Matos. Memórias dos cinemas em Parintins-AM entre as décadas de 1960-e 1980. In: **Anais... III Congresso Pan-Amazônico de História Oral**. Centro de Estudos Superiores de Parintins. Universidade do Estado do Amazonas (UEA), de 21 a 23 de outubro de 2015. p. 1-16.

GORZ, André. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. Tradução de Celso Azzan Jr. São Paulo: Annablume, 2005.

INSIDE Chanel. Direção: Joe Wright. Produção: Gatty Imagens. Paris: Chanel. Colorido e Preto e Branco. Documentário em série de 23 curtas-metragens. França, 2012.

JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.f

MOURÃO, Helder Ronan de Souza. **Parintins: história e cultura cinematográfica**. 2016. 93f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, 2016.

OS homens preferem as loiras. Direção: Howard Hawks. Produção: 20th Century Fox Interpretes: Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn et al. Nova York: 20th Century Fox. 1 DVD (91 min). Colorido. Ficção. Comédia Romântica. EUA, 1953.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Da economia política do nome de ‘África’**: a filmografia de Tarzan. 2008. 265f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Universidade Federal de Santa

Catarina (UFSC), Florianópolis, 2008.

RODRIGUES, Renan Albuquerque. et al. Trabalhadores na produção da essência de pau-rosa na Amazônia. **Novos Cadernos NAEA**, vol. 19, n. 12, p. 173-191, mai./ago., 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5801/ncn.v19i2.2197>. Acesso em: 5 mar. 2021.

SHOAT, Ella et al. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SOUZA, Márcio. **A História da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2009.

SOUZA, Bruno dos Santos de. **Cinema em Parintins: um lugar de memória**. 2010. 72f. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Estudos Superiores de Parintins (Cesp), Universidade do Estado do Amazonas, Parintins-AM, 2010.

SOUZA, Maria de Jesus Muniz de. **O apogeu do Cine Oriental na década de 70 na cidade de Parintins**.

2007. 67f. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Estudos Superiores de Parintins (Cesp), Universidade do Estado do Amazonas, Parintins-AM, 2007.

SPADA, James. **Marilyn Monroe: her life in pictures**. New York: Author & Company, 2012.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: EDUSP, 2008.

TARZAN dos macacos. Direção: Scott Sidney. Produção: William Parsons. Intérprete: Elmo Lincoln. Nova York: Hollywood Film Enterprises Inc. (60 min.) Preto e Branco. Ficção. Aventura. EUA, 1918.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

Recebido em: 25/05/2021

Revisado em: 20/08/2021

Aprovado em: 23/08/2021

**Gerson André Albuquerque Ferreira** é doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. Professor da UFAM. *E-mail*: [sociologicus.ferreira@gmail.com](mailto:sociologicus.ferreira@gmail.com)

**Elenise Faria Scherer** é doutora em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com realização – sanduíche – em Política Social na Universidad Autònoma de Barcelona. É pós-doutora pelo Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine da Université Paris III - Sorbonne Nouvelle (2008). Professora titular da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). *E-mail*: [elenisefaria@gmail.com](mailto:elenisefaria@gmail.com)