

## POR QUE SE OMITEM? A COR, O ÍNDIO, O POAIEIRO

*WHY DO THEY OMIT? THE  
COLOR, THE INDIAN, THE  
POAIEIRO*

Tieko Yamaguchi Miyazaki<sup>1</sup>  
(UNESP-UNEMAT)  
Ricardo Marques Macedo<sup>2</sup>  
(IFMT)

**RESUMO:** Intrigados pela percepção de que nas quase 400 páginas de relatos de pioneiros de Tangará da Serra sobre o período de desbravamento e colonização a cor é esquecida, da mesma forma que nenhuma referência ocorre ao poaieiro e ao indígena, os autores da presente reflexão se socorrem de Sebastião Salgado e Roland Barthes para avaliar o peso da cor na fotografia e do poeta espanhol Blas de Otero na poesia. Da mesma forma,

<sup>1</sup> Docente e pesquisadora do PPGEL-UNEMAT. [tymiyazaki@gmail.com](mailto:tymiyazaki@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. Professor no Instituto Federal do Mato Grosso – IFMT – *Campus* de Campo Novo do Parecis/MT. [ricj.mt@gmail.com](mailto:ricj.mt@gmail.com)

valem-se do contrapeso do romance de Alfredo Marien para focalizar as duas outras ausências: do índio e do poaieiro, prováveis moradores da região.

**PALAVRAS- CHAVE:** Cor; índio; poaieiro; deletar; relatos orais.

**ABSTRACT:** Intrigued by the perception that in the almost 400 pages of reports by Tangará da Serra pioneers about the period of clearing and colonization, color is forgotten, in the same way that no reference occurs to the poaieiro and the indigenous, the authors of this reflection seek to Sebastião Salgado and Roland Barthes to assess the weight of color in photography and the Spanish poet Blas de Otero in poetry. Similarly, it uses the counterweight of Alfredo Marien's novel to focus on the other two absences: the Indian and the poaieiro, likely residents of the region.

**KEYWORDS:** Color; Indian; poaieiro; delete; oral reports.

**I.1.** A revista *Pesquisa*, da FAPESP, em seu nº 176, de 2010, chama a atenção na capa para a seção de Humanidades, da área de História, com o enunciado: “As cores da estética do cangaço”. Ele aparece no sumário na forma de subtítulo de “Luxo místico e riqueza marcam a estética do cangaço”. O texto (sem indicação de autor) traz o título “A cor invadiu o sertão” que se especifica no subtítulo acima transcrito. Curiosa essa pequena trajetória que o anúncio do texto descreve: “As cores da estética do cangaço”, “Luxo místico e riqueza marcam a estética do cangaço”, “A cor invadiu o sertão”. Percurso que deveria ser aberto pelo último enunciado, fazendo-se seguir pelo primeiro e segundo. Pois, se se coloca o foco no título do texto, uma variação do mesmo texto se subentende e que poderia ser formular-se da seguinte maneira: “A cor no cangaço”. Entender essa variação não é gratuito. Seria o enunciado básico, forma portanto menos comprometida pela enunciação; aparentaria

neutralidade, encobrendo um dado pressuposto nas demais formulações que, sintomaticamente, aparece apontado no texto. Tal dado pode ser traduzido pela pergunta: qual a importância da cor no sertão? Dela decorre o entendimento em “A cor invade o sertão” de uma modalização de um processo, um fazer em que a cor, ator que preenche a função actancial de sujeito, desempenha eficazmente um movimento de um espaço para outro, de transposição de limite, do exterior para o domínio do sertão. Tal invasão especifica o objeto, o valor - a estética - que logo recebe uma configuração - riqueza e luxo - e uma leitura do sentido desta: mística.

A revista traz um retrato de corpo inteiro, na página toda, de Corisco com a legenda: “Corisco, um dos cangaceiros mais vaidosos”; seguido generosamente de boas reproduções coloridas de “Jabiracas de tecido inglês, de Lampião”, “Facão curto com cabo de gavião, de Lampião”, “Cantil decorado e, ao lado, bernal florido”; “Chapéu de couro do rei do cangaço” e “ ‘Porre de cores’: conjunto de bornais”. Da bibliografia citada constam o livro *Estrela de couro: a estética do cangaço*, do historiador Frederico Pernambucano de Mello, pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco; de *Lampião: senhor do sertão*, de Élise Grunspan-Jasmin, historiadora francesa; do historiador Bernardo Pericás, *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*, e da historiadora norte-americana Linda Lewin, *The oligarchical limitations of social banditry in Brasil*.

Contrariando o entendimento – difundido principalmente pela literatura ficcional - de que os cangaceiros eram “vítimas, obrigados a entrar na luta por honra [...] movidos por questões elevadas, diferenciando-se dos bandidos comuns”, os autores defendem a leitura de que “na maior parte dos casos” esse argumento era um “escudo ético”. Muito aparentados aos coronéis, com que mantinham boas relações, mas equidistantes tanto do povo quanto das elites rurais, ainda que menos destes, acabaram transformando o cangaço num meio de vida, numa profissão. Defendiam na verdade os seus interesses: “Na contramão do senso comum, os comandantes cangaceiros eram

de famílias tradicionais e relativas posses.” “Não lutavam para manter ou mudar nenhuma ordem política, mas para defender seus próprios interesses mediante o uso da violência, indistinta e indiscriminada. Os bandidos procuravam, sim, manter vínculos com os protetores poderosos, o que podia resultar, inclusive, em agressões contra o próprio povo”. ( PERICÁS, apud A COR, 2020, p.11)

Esse rápido resumo da origem da figura do cangaço tem aqui o objetivo de contextualizar o que nos interessa por ora: a presença superlativa da cor na indumentária dos cangaceiros, conforme atestam as transcrições abaixo.

Tamanho apuro visual, pelo detalhes nas coisas mais cotidianas (cães com coleiras trabalhadas em prata!), servia como proteção ao mau-olhado, instrumento de hierarquia interna, tinha funcionalidade militar e era um poderoso instrumento de propaganda junto às populações pobres [...]

Era notável ainda o desprezo sistemático pela ocultação da figura, atitude oposta à de quem se considera criminoso [...] Morando num meio cinzento e pobre, o cangaceiro vestiu-se de cor e riqueza, satisfazendo seu anseio de arte e conforto místico. Era como se os mais esquivos habitantes do cinzento se levantassem contra o despotismo da ausência de cor na caatinga e proclamassem a folia de tons e de contrastes. (MELLO, apud A COR, 2020, p.4)

O resultado era que os cangaceiros se tornavam alvo fácil da polícia até mesmo no escuro. Por que essa reação tão contrária pelo menos ao que se julgava desejável para quem se escondia, lutava na clandestinidade? O próprio texto lembra essa contradição citando Pernambuco:

Curiosamente pintores como Portinari ou Vicente do Rego Monteiro não souberam captar o luxo e o colorido dessa estética em suas reproduções do cangaço, optando, ideologicamente, por uma visão monocromática opaca, para ressaltar o aspecto social do fenômeno, à custa da fidelidade ao real.” (MELLO, apud A COR, 2020, p.16)

Em lugar da camuflagem, a ostentação. Segundo Elise Jasmin (apud A COR, 2020, p.5)

Lampião soube jogar com todos os registros do visual para “magnificar” a sua vida e transmitir a imagem de um bandido rico e poderoso. Foi o primeiro cangaceiro a cuidar de sua estética, usando modos de comunicação modernos que não faziam parte de sua cultura original, como a imprensa e a fotografia.

“Essa existência criminal parece ter sido criada para caber numa fotografia, tamanho o cuidado do cangaceiro com o visual, com a imponência e a riqueza do traje guerreiro”, avalia Pernambuco Mello (apud A COR, 2020, p.5). Além do valor atribuído à estética propriamente - “Havia uma estética rica que conferia uma ‘blindagem mística’ ao cangaceiro, satisfeito com a sua beleza e ainda seguro em meio a uma suposta inviolabilidade” (MELLO, apud A COR, 2020, p.6) - o artigo chega às conclusões:

O contágio inelutável dá a força dessa estética e evidencia a existência de outra luta, travada em paralelo, no plano da representação simbólica. A vingança do cangaço contra a eliminação militar se dá quando o ícone principal de sua simbologia se transforma na marca do Nordeste: a meia-lua com estrela do chapéu de Lampião.” [...] “A estética era uma ferramenta para infundir o orgulho do irredentismo cangaceiro nos recrutas de modo quase imediato.” [...] “Observe que todo grupo militar preza os símbolos, as insígnias, as representações de poder. Lembra-se de Brejnev com medalhas que não cabiam no peito no tempo da Rússia soviética?”. (MELLO, apud A COR, 2020, p.7)

**I.2.** A presença contraditória e excessiva do colorido no cangaço pode ser mais bem avaliada quando colocada em oposição ao uso dela de forma parcimonios. Exemplo são poemas de Blás de Otero, penúltimo e antepenúltimo da obra *Que trata de España* (1964) dedicada a Espanha, dominada por Franco.

Otoño

Tierra

roída por la guerra  
triste España sin ventura,  
te contemplo  
una mañana de octubre,  
el cielo  
es de acero oxidado, el primer frío  
guillotina las hojas amarillas,  
patria  
de mi vivir errante,  
rojas colinas  
de Ciudad Real,  
fina niebla de Vigo,  
puente  
sobre el Ter, olivos alienados  
junto al azul de Tarragona,  
tierra  
arada duramente.  
todos te deben llorar,  
nosotros  
abrimos los brazos a la vida,  
sabemos  
que otro otoño vendrá, dorado y grávido,  
bello como un tractor entre los trigos. (1964, p. 296)

Ou este outro:

Canción Veinte

Última hoja del otoño  
Pensamiento de España.

¿Tierra tan vieja que  
No ha lugar a la esperanza?

Última hoja color  
De cobre, oxidada.

Tierra de rabia, roja  
Semilla de la esperanza.

Mediodía del mundo  
Cielo azul de España. (1964, p. 297)

Blas de Otero Muñoz (Bilbao, 1916 - Majadahonda (Madrid) 1979) poeta originário do País Basco, tendo, porém, escrito em língua castelhana, é considerado um dos principais representantes da poesia social dos anos cinquenta em toda a Espanha. Nesse livro, o tema que o domina é a situação social, política do país durante a ditadura franquista. É interessante ver como o seu discurso foge do panfleto, risco fácil, e o tema se encarna numa configuração figurativa peculiar, numa elocução original. Como que situado à distância, o poeta abraça o seu país numa tomada metonímica de regiões, cidades, lugares que são alinhavados por um estado passional que atravessa o poema todo. Não há descrição desses lugares, mas estes aparecem como signos pontuais que a memória seleciona. É uma Espanha construída pela memória, fragmentada mas amarrada pela mesma paixão. O sentimento do perigo que a acedia está sempre presente e dentro desse medo ele a recorda e convoca aos compatriotas.

O que nos interessa aqui particularmente é ver o papel que se atribui à cor. Nos dois poemas a estação anual que banha o ambiente é o outono – não primavera nem verão – antes do inverno. No primeiro poema, a manhã possibilita ainda contemplar a paisagem externa: nela domina o cobre oxidado, metal frio como o frio que torna as folhas amarelas. Desse lugar de visão, a memória vai planando pelo país e cada lugar é lembrado por um elemento particular: colinas de Ciudad Real, neve de Vigo, oliveiras no de Tarragona, ponte sobre o Ter. Mas, deixando de lado a cor como

sema virtual em algumas figuras (neve, trigo), parca é a coloração: folhas amarelas, colinas vermelhas, céu azul, outono dourado. Uma estratégia discursiva que contribui para o efeito de contenção de um sentimento profundo, que se verticaliza nessa economia. As poucas cores se tornam icônicas do lugar nomeado, em meio à insignificância das demais cores dos demais objetos.

No segundo poema, o outono continua de cor de cobre, oxidado, mas a semente da esperança é vermelha, e a Espanha sonhada se localiza ao meio-dia debaixo de um céu azul. Neste penúltimo poema do livro, a paixão que o dita não é mais a da contemplação dolorida, mas da raiva que explode diante do tempo que se esvai: a folha amarela é a última, não se distingue mais na paisagem, também ela, folha, agora de cobre e oxidada. Mas o vermelho – das colinas – agora se eleva a metáfora do sentimento desesperado – “terra de raiva” – e o azul de Terragona vem para o centro do país e do mundo – “meio dia do mundo”

Enfim, seria a circunstância de produção dos poemas, não só pressuposta mas enunciada, que levaria o poeta a apanhar a imagem lembrada por traços singulares, entre estes a cor? A unidade nacional desejada, e poeticamente assim lograda, se desenharia ao longo de sua elocução, em uma direção e movimento impresso pela lembrança que lhe abre “puncta”, no sentido barthesiano?<sup>3</sup> Como se nos quadros que a lembrança lhe constrói, ele fosse reconhecendo - mais que construindo - esses “pontos” sensibilizantes como que justificando a dor da perda possível.

**I.3.** Em oposição a essa valorização da cor, e até mesmo para explicá-la, convocamos agora o depoimento de dois defensores do branco-e-preto. E ambos na fotografia. É recorrente a pergunta a fotógrafos e cineastas sobre o porquê da opção pelo branco -e-preto. Recentemente, em divulgação e comemoração do sucesso do filme sobre ele, produzido pelo filho, essa foi uma das questões colocadas a Sebastião Salgado. Parafraseando a sua justificativa,

explica que a cor – “aquele azul, aquele vermelho”- prende o expectador desviando a atenção daquilo que realmente interessa. O quê? O tema, responde. “Os grandes fotógrafos da história” (*Blog e Mania* – Fotos e Videos- 17-04-2020) transcreve outra explicação mais detalhada: “Nada no mundo é em branco e preto. Mas o fato de eu transformar toda essa gama de cores em gamas de cinza me permitia fazer uma abstração total da cor e me concentrar no ponto de interesse que eu tenho na fotografia. A partir desse momento, eu comecei a ver as coisas realmente em branco e preto”. Ou seja, infere-se daí que o fotógrafo crê ser o objeto da fotografia, ou da sua fotografia, aquilo que o move em primeiro lugar: como se sabe em sua produção fotográfica domina o tema da miséria, da luta, da sobrevivência. Talvez se pudesse traduzir a resposta de Sebastião Salgado pelas palavras de um cineasta estrangeiro, de renome mundial, cuja identidade nos escapa, que respondendo à mesma pergunta, explica que, enquanto o colorido no cinema aponta para o referente, o preto-e-branco é uma linguagem.

Em *Câmara clara*<sup>4</sup>, Roland Barthes defende que “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui [...]” (1984, p.121) E mais abaixo prossegue: “E se a Fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo.” (1984, p.122). Essas palavras fecham o parágrafo transcrito. A elas - necessárias para o contexto - segue um novo que diz:

Não gosto de modo algum da Cor, talvez porque me encante (ou me entristeça) saber que a coisa de outrora, por suas radiações imediatas (suas luminâncias), realmente tocou a superfície que, por sua vez, meu olhar vem tocar. Um daguerreótipo anônimo de 1843 mostra, em medalhão, um homem e uma mulher, coloridos posteriormente pelo

miniaturista do estúdio do fotógrafo: sempre tenho a impressão (pouco importa o que realmente ocorre) de que, do mesmo modo, em toda fotografia, a cor é um revestimento aposto posteriormente sobre a verdade do original do Preto-e-Branco. A Cor, para mim, é um ornato posticho, uma maquiagem (tal como a que é usada nos cadáveres). Pois o que me importa não é a “vida” da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois. (1984, p.122-3)

E a explicação que encerra esse item da Parte II do livro dá a conhecer de que está falando:

(Assim, a Fotografia do jardim de Inverno, por mais pálida que seja, é para mim o tesouro dos raios que emanavam de minha mãe criança, de seus cabelos, de sua pele, de seu vestido, de seu olhar, *nesse dia.*) (1984, p. 123. Grifo do autor.)

O que nos interessa neste momento é, além da função que lhe atribui Barthes – de que ela não fala “*daquilo que não é mais*, mas apenas com certeza *daquilo que foi.*” (1984, p. 127; grifo do autor) - o papel que atribui à cor.

**II.** As quinze famílias, em media de dois membros, dos pioneiros de Tangará da Serra em seu desempenho discursivo se comportam como daltônicos, ao narrarem oralmente a experiência de se mudarem de outros estados da federação para o interior ainda não desbravado do então estado de Mato Grosso, para ali fundarem uma nova cidade . Os depoimentos deles encontram-se publicados em *Fios da memória: pioneiros de Tangará da Serra* (2013)

Com certeza os autores dos relatos acreditavam que os textos resultantes de seus depoimentos teriam realmente o caráter de verdade, na medida em que se viam a si mesmos como aqueles que viveram os eventos focalizados, e portanto os únicos –

individualmente ou em grupo familiar - legítimos depositários do conhecimento do que então realmente aconteceu. Essa compreensão, do senso comum, aparece corroborada quando relatos de mesma natureza e mesmo tema são citados como testemunho e ilustração<sup>5</sup> em trabalhos de História.

Não nos vamos estender aqui sobre a questão da transformação do vivido em discurso, principalmente verbal, através da mediação e crivo da memória, conforme colocam especialistas na área, como Maurice Halbwach e outros. Mas seria importante salientar, para a nossa reflexão, o papel da memória em cada momento de produção do discurso sobre esse período histórico vivido por cada um. Ou seja, a pressão das circunstâncias, individuais e coletivas, na presentificação das lembranças, que resultaram em palimpsesto sempre aberto a novas enunciações. Ou seja, estamos considerando que os relatos de cada pioneiro, aqui reunidos como *corpus*, decorridos anos, não resguardam em sua camada mais aparente o frescor da primeira enunciação. Seja na re-elaboração individual, particular, seja em re-elaboração coletiva.

No período em que os depoimentos foram colhidos, aos 40 anos de fundação, Tangará da Serra, a cidade e o município, exibia as marcas do ritmo de seu desenvolvimento<sup>6</sup>, ao lado da projeção imaginária de seu futuro<sup>7</sup>. Com certeza essa configuração deve ter interferido na visão da experiência vivida, pelo menos como referência em diferentes níveis de consciência. Valeria a pena verificar a recorrência da imagem de Tangará hoje nos depoimentos: podemos dizer que é normalmente positiva, avaliada com base nas melhorias introduzidas nas condições de vida. Tanto que essa avaliação se colore da convicção do acerto de nela ter permanecido, em contraste com os que se deslocaram para outros lugares, ainda que na macro-região do centro-oeste.

Tendo em vista isso, é preciso considerar a situação concreta em que os depoimentos foram colhidos. Localizados os pioneiros e suas famílias ainda residentes no município de Tangará da Serra,

na cidade e nos arredores rurais, as visitas, previamente agendadas, se realizaram em suas residências. Identificados os entrevistadores, todos foram informados da natureza do projeto, dos objetivos e da divulgação dos relatos em um livro. Este realmente se concretizou<sup>8</sup>. A solicitação do relato se fez acompanhar dos esclarecimentos objetivos: a Secretaria Municipal de Cultura e Educação encarregava a única universidade oficial da cidade da coleta dos relatos para, registrados em livro, preservar e divulgar esse período da História da cidade. Todo um aparato de valorização - histórica e cultural - não só dos eventos focalizados como também da participação de cada um deles, sua experiência particular e, naturalmente, da memória individual. Todo um jogo de imagens deve ter-se mobilizado, estruturando as relações entre informante e entrevistador, cada qual avaliando a imagem de si mesmo, assim como pressupondo a imagem que deles se fazia o outro, ali representado pelo pesquisador.

A grande maioria dos entrevistados era composta de gente simples, de baixa ou média escolaridade. Alguns chegaram a professor do curso primário e secundário; outros, a políticos da cidade. Toda uma gama de estados passionais se pode observar a posteriori pelas marcas deixadas no enunciado. Também no momento da entrevista, alguns familiares, envergonhados, se recusaram a falar, sequer a presenciar ao encontro; outros atenderam discretos, respeitosos; boa parte se preocupou em estabelecer um protocolo: tímidos, adiantava a dificuldade, a pouca competência para falar, pouco apropriada para o propósito entendido; outros, depois dessa introdução, logo se soltavam e falavam sem maiores cuidados, ao fluxo da conversa. Ao contrário, houve também aqueles em que se podia observar a preocupação com o planejamento do relato, não só com relação à seleção dos eventos como com a própria elocução. Houve aqueles - geralmente de maior escolaridade - nos quais o tom era de relatório, onde duas atitudes opostas se verificavam. Uma abundante em pormenores, justificativas não tanto de ordem causal do relatado, mas moral, ético do informante com relação a si mesmo - sujeito do enunciado e da enunciação. Outra,



mais comedida, preocupada com a exatidão do narrado, com datas, personagens, nomes, sequência. De modo geral, dentro dessa diversidade da enunciação, pode-se pensar em dois grandes subgrupos: os testemunhos não bem planejados que se fizeram ao fluxo da conversa, e os programados. Às vezes essas duas orientações se mesclavam em um mesmo relato. Apesar desses cuidados, os encontros se desenrolavam amigáveis e descontraídos.

Dentro desse quadro geral, apesar das variações estilísticas resultantes seja do que acabamos de descrever acima, seja da personalidade de cada um, é possível apreender, do ponto de vista narrativo, uma espinha dorsal comum<sup>9</sup>.

O que se depreende dessas linhas de observação? A ocorrência de sinais de como cada grupo ou mesmo cada pioneiro estava reagindo à interação, dentro do quadro das informações dadas, com seus parceiros de conversa. O que ora nos chama a atenção é o que dessa dinâmica na enunciação resultou no produto final, elementos que de alguma forma possam interessar à análise de relatos dessa natureza. Por ora vamos nos restringir a três deles, depreendidos exatamente pela sua ausência no desempenho dos pioneiros. Estamos, pois, considerando que a ausência é uma marca de sentido. Ela fala.

## **II.1. A primeira delas é a ausência da cor**

O conjunto dos depoimentos dos pioneiros, num total de quase 500 páginas, pode-se classificar como monocromático, ou acromático. Não há referência a nenhuma cor, excetuado o branco, em duas ocorrências, salvo erro. Se na imagem visual, da fotografia ou do cinema, o branco-e-preto é uma opção, na imagem verbal a cor se coloca como um sema que se virtualiza ou se atualiza, podendo ou não manifestar-se. Nomear um coqueiro, um cafezal não equivale a dizer de sua cor. Essa característica, por omissão, do conjunto

dos relatos sobressai quando a comparamos a outros traços do universo da colonização no centro-oeste: a atenção prestada e declarada ao volume, ao tamanho, à quantidade.

É preciso levar em conta que se está falando da bacia amazônica, coberta de floresta praticamente virgem, onde é inevitável a percepção dos acidentes geográficos – a serra por exemplo, vista como a vilã maior de sua saga – e da vegetação, pela abundância e dimensão. A obra de Alberto Rangel (1927) se denomina *Inferno verde*. A resposta não está na diferença de natureza, ficção e não ficção, principalmente se se leva em conta que essas obras, ao se ancorarem no tempo da exploração da borracha, com a exploração de nordestinos por seringalistas, tinham como objetivo – senão o principal, pelo menos um deles – denunciar ou focalizar esse momento histórico da América do Sul, e não só do Brasil.

O que se pretende com essa chamada de atenção para esse silêncio é perguntar, afinal qual é a linguagem dos pioneiros. E, nessa questão, está implicada a pergunta sobre se a imagem que os narradores se elaboraram de seus narratários, ali postados junto a eles, teria orientado um crivo axiológico em que a cor seria considerada como de não valor, ou descartável. Nem mesmo em momentos de maior descontração em episódios hilários foram contados, a cor foi nomeada. Ou seja, a sensibilidade estética deles seria considerada como não pertinente a um depoimento de destinação tão elevada.

Por outro lado, em total oposição aos poemas de Otero, cujo estado passional aflora e sustenta toda a sua enunciação, para a qual a referência à cor era crucial, indispensável, a sensibilidade deles, perdidos no meio da selva, seria restringida aos outros sentidos, ali convocados sem perdão. Ou seja, o monocromatismo seria sintoma da percepção deles próprios, de que a cor é dispensável? Uma mutilação involuntária mas imposta pela própria agrura da situação? Comparando-se ao que afirma Salgado sobre



a cor na fotografia, também aqui se descarta a cor na percepção necessária da vida ali?

A pertinência da percepção dessa ausência na fala dos pioneiros se confirma quando se dá conta de duas outras: dos poaieiros e dos índios.

**II.2.** Embrenhando-se na floresta virgem, aberta à força de facão, onde a família se acomodava sob uma tenda coberta de encerado, num espaço mínimo em que a movimentação diária do corpo e do olhar era tolhida, pergunta-se como ninguém faz referência a habitantes outros da região ou que por ali passavam. Não haveria índios, habitantes nativos? E poaieiros das épocas de chuva que na da seca se transformavam em seringueiros explorados por seringalistas?

Antes mesmo de erguer-se uma moradia no planalto do Tapirapuã, era preciso que um avião identificasse o ambiente para mapear o cerrado e analisasse as matas ciliares do vale do Sepotuba. Essa dificuldade assim resolvida contribuiu, por outro lado, para os problemas referentes aos “beliches de terras” e ao conseqüente cenário de violência. “Em 1956”, conta Rozeira (1999, p.35), “Kubo Sakiyoshi, procurador e administrador de glebas de terra, requereu 217.800 hectares de terras, efetuou os trabalhos de medição e demarcação da referida área para transferi-las à colônia japonesa.” E Oliveira (2004, p.47) acrescenta:

Kubo Sakuyoshi, auxiliado por uma equipe, seguindo o caminho das antas e dos poaieiros e seringueiros, veio com o propósito de conferir as medidas das glebas estabelecidas pela cartografia do Departamento de Terras. Entretanto, uma das glebas presentes no mapa cartográfico não existia de fato, mas o seu proprietário, um japonês residente no Paraná, já havia vendido seu título para terceiros que vieram ocupar a gleba. Não existindo a gleba efetivamente, a posse foi efetuada pelos novos compradores no limite entre duas outras glebas. Percebendo a

situação, Kubo Sakuyoshi, representando os interesses dos proprietários das “glebas invadidas” solicitou a saída dos “invasores” das terras. Após estes conflitos, em uma emboscada depois do distrito de Nova Olímpia, a caminho de Barra do Bugres, ele foi assassinado.

E explica:

O caso de Kubo Sakuyoshi não foi o único conflito fundiário em Tangará da Serra, mas muitos outros aconteceram com a expansão dessa fronteira, entre fazendeiros e fazendeiros, fazendeiros e posseiros, entre fazendeiros e índios, proprietários e não-proprietários de terras, alguns ainda persistindo até os dias de hoje.

Para compreender-se o processo de desbravamento da região é preciso voltar à história da poaia ou ipeca (de *ipecacuanba*). À procura de diamante e ouro, houve quem se embrenhasse na região do Sepotuba que corta o planalto dos Parecis; com o insucesso dessa empreitada, passou-se à extração da raiz de uma planta nativa nas matas ciliares, popularmente conhecida como **poaia**.

Os poaieiros conheciam as matas desta região desde o século XIX, época em que a ipeca foi responsável pelo povoamento do atual município de Barra do Bugres, por volta de 1878. Quando chegaram os primeiros habitantes não-índigenas em (sic) Barra do Bugres iniciaram uma agricultura de subsistência, para que pudessem se manter no local e, ao mesmo tempo, trabalhar na colheita da poaia.(OLIVEIRA, 2004, p.133)

Carlos Oliveira (2004, p.131) transcreve um relato que melhor daria conta da história dessa planta. Conta-se que um garimpeiro de nome José Marcellino da Silva Prado, estando num afluente do rio Paraguai, notou que garimpeiros tomavam um chá de um arbusto de propriedades vomitivas. Enviou amostra para a hoje cidade de

Cáceres, de onde o material foi encaminhado para análise na Europa: teria nascido daí a extração e indústria da poaia.

A poaia era abundante na região: das raízes desse arbusto de pequeno porte, dois palmos talvez, se extraíam componentes usados na composição de remédios contra várias enfermidades, e que se tornaram uma demanda internacional; requerida por laboratórios farmacêuticos, principalmente até a primeira grande guerra, a poaia chegou, inclusive, a ganhar valor de moeda e a sua extração recebeu um nome: *poaiar*, de onde o derivado *poaieiro*.

A importância na história da região da figura do poaieiro foi reconhecida por Alfredo Marien, de origem francesa, radicado no Brasil, em seu romance *Era um poaieiro* (1944)<sup>10</sup>. Seu protagonista, não por acaso chamado Brasilino, vive um enredo de amor e vingança na região coberta pelo município de Barra do Bugres, a que Tangará da Serra, uma vez fundada, passou a pertencer até a sua emancipação em 1976. Ele se dedica exatamente à coleta e comercialização da poaia na região. Morto à traição, é assim que o romance descreve a reação à sua morte:

Da casa do baile, alguns rapazes vieram ver o que era aquilo, aquela gritaria no terreiro do Madaleno. Quando voltaram a dona da casa perguntou-lhes curiosa:  
- O que é? ... O que é?...  
- Não é nada... Era um poaieiro... Um rapaz do Rosário... Já morreu.

E o narrador prossegue:

Um poaieiro? ... Não era nada!... Havia tantos outros na Barra; mas, bailes bons como aquele, havia poucos. Continuaram com o baile, ao toque daquela sanfona. (MARIEN, 2008, p. 181)

Mesma sorte cabe ao índio. Como testemunham citações acima, a região era habitada por indígenas. E, da mesma forma que

o poaieiro, o índio é uma das preocupações do romancista que a ele dedica dois capítulos, desfazendo a má imagem que deles tinham os brancos, inclusive os poaieiros. O medo ao índio se equiparava ao medo à onça. Até hoje são inúmeras as tribus que permanecem em reservas na região. Já teriam eles, como os poaieiros, desaparecido totalmente no período compreendido pela colonização e desbravamento, de tal maneira que não cruzassem com os colonizadores, e deles merecessem alguma lembrança e menção?

Determinar o sentido e valor dessas ausências – da cor, do poaieiro e do índio – elementos reais da história do espaço em que se situam os relatos dos pioneiros entrevistados - não só homens mas também mulheres – tomadas isoladamente como neste texto seria temerário. Elas ocorrem, isso é fato. Com relação à cor, uma forma de daltonismo talvez involuntário ou inconsciente que denota um empobrecimento da sensibilidade pela insignificância a ela atribuída na experiência - sofrida - da vida. Mas, de qualquer forma, oportuno remeter de novo ao que ressalta Pernambuco de Mello (2020, p. 16) quanto à reprodução da figura dos cangaceiros por pintores que teriam *orienta[tado] ideologicamente para uma visão monocromática opaca para ressaltar o aspecto social do fenômeno à custa da fidelidade ao real.*” O grifo é nosso.

Com relação ao índio e ao poaieiro – cuja importância histórica está atestada inclusive na ficção – um apagamento teria ocorrido pelo menos no discurso dos colonizadores. De qualquer forma seria desejável um contexto maior de avaliação, em que outras variáveis se considerassem. É isso - ou parte disso - que tentamos realizar em artigo publicado em 2014 (*La enunciación: pathos e ethos em relatos de la colonización en el oeste brasileño*), de onde transcrevemos o segmento abaixo (MIYAZAKI, 2014, p. 53-4):

Es ahí donde reside la dificultad de aprehender la espesura de los relatos: el lenguaje de los relatos está marcado por la simplicidad, por la inmediatez del primer sistema, el lingüístico. O sea, él no esconde nada,

diría Barthes. Pero es exactamente esa habla simple la que deja entrever aquello que falta: lo silenciado no intencionalmente sino por aquel tipo de competencia narrativa y lingüística que conduce a un tipo de performance. Alguna cosa falta allí donde parece nada faltar. Mientras tanto, el efecto es de que ellos se yerguen sobre un tercer nivel de sentido, cuyos síntomas o índices estarían constituidos por los rasgos estilísticos. El habla de los entrevistados, mientras enunciación, y no enunciado, parece decir de la naturalidad de lo dicho por el enunciado, aun cuando este se constituya de eventos extraordinarios. De ahí la ironía, la risa y la propia disposición de contar “casos” que se vuelven “causos”.

## Referências

- BARTHES, R. **Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GRUNSPAM-JASMIN, E. **Lampião**: senhor do sertão, São Paulo: Edusp, 2009. HALBWACH, M. **A memória coletiva**. S.Paulo: Centauro, 2004.
- MELLO, F.P. **Estrela de couro**: a estética do cangaço. São Paulo: Escrituras; 2010.
- MIYAZAKI, T.Y e VILALVA, W. (Organizadores) **Fios de memória**: pioneiros de Tangará da Serra. Cáceres: Editora Unemat, 2013.
- MIYAZAKI, T.Y. La enunciación: ethos y pathos en relatos de colonizadores en el oeste brasileño. **Cathedra**. Monterrey-Mx, n. 19. 2014, p.42-48.
- OLIVEIRA, C. E. de. **Famílias e natureza**. As relações entre famílias e ambiente na colonização de Tangará da Serra- MT. Tangará da Serra: Sanches Ltda, 2004.
- OTERO, Blás de. **Que trata de España**. Havana: Editora Nacional de Cuba, 1964.
- PEREIRA, A. J. **Tangará da Serra**: nova fronteira agrícola e sua urbanização. Tangará da Serra: São Francisco, 2000.
- PERICÁS, B. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo.2010

PINTO, A.J.A. *Era um poaieiro.*, de Alfredo Marien: arquetipo del sertanejo matogrossense. **Cathedra**. Monterrey-Mx. n.19. 2014.7-14.

ROZEIRA, M. **Tangará da Serra, sua terra, sua gente**. Campo Mourão: Polvo, 1999.

YAMAGUCHI, T. **A selva amazônica e três etapas da ficção ibero-americana**. 1969. (Tese de doutoramento). UNESP.

OS GRANDES fotógrafos da história. **Blog e Mania** – Fotos e Videos-17-04-2020.

A COR invadiu o sertão. **Pesquisa**, FAPESP, n° 176. 2010.

## Notas

<sup>3</sup> Por que “punctum”? “O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 45-6)

<sup>4</sup> BARTHES, R. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Carlos Edinei de. **Famílias e natureza**. As relações entre famílias e ambiente na colonização de Tangará da Serra- MT. Tangará da Serra: Sanches Ltda, 2004.

PEREIRA, Aires Jose. **Tangará da Serra: nova fronteira agrícola e sua urbanização**. Tangará da Serra: São Francisco, 2000.

ROZEIRA, Milton. **Tangará da Serra, sua terra, sua gente**. Campo Mourão: Polvo, 1999.

<sup>6</sup> Como, aliás, outras tantas cidades que se criaram nesse mesmo movimento histórico de colonização do interior brasileiro e do deslocamento posterior de levas de agricultores, principalmente, do sul para a região do centro-oeste.

<sup>8</sup> De perspectivas observáveis em seus projetos imobiliários, comerciais, bancários, agrários, educacionais.

<sup>9</sup> Essa questão é tema do artigo nosso – Relatos de uma saga: pioneiros de Tangará da Serra- MT. In MOMESSO; SCHWARTZMANN; ABRIATA (ORG.) *Discursos e linguagens: objetos de análise e perspectivas teóricas*. Franca: Edunifran, 2011, p. 6-10. ISBN 9788560114399.

<sup>10</sup> Sobre este romance, cf. PINTO, A.J.A. (2014).

Recebido em 13/07/2020

Aceito em 15/08/2020