

## AS REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO NO IMAGINÁRIO BARROCO AÇUCAREIRO ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII.

Kalina Vanderlei Silva<sup>i</sup>

O sertão colonial foi definido enquanto sertão a partir da construção de uma imagem de deserto de súditos no século XVI. Tal imagem se baseava, não no fato de ser essa região um deserto físico, mas pela ausência de exploração econômica efetiva que a caracterizaria como um *espaço civilizado*. Não existia, além disso, um único sertão, mas diversos: toda região para além da colonização, em suas fronteiras, era um sertão. E tal conceito tinha pouco de geográfico, importando pouco as características climáticas, de relevo, vegetação. Além disso, com a expansão gradativa da conquista e colonização, o sertão era um espaço sempre em mutação.

Até a consolidação da sociedade mineradora, o *espaço civilizado* colonial por excelência foi a área açucareira: Espaço que contrastava com os interiores selvagens. E mesmo após o rápido crescimento das Minas no século XVIII, a zona do açúcar não decaiu culturalmente, mantendo seu status de *lugar da civilização*. Essa zona açucareira era o coração das capitanias do norte do Estado do Brasil, entre fins do século XVI e o século XVII, situada no litoral em uma faixa de costa de pouco mais de 60 km de largura. O sertão das capitanias do norte correspondia a seu interior que, com a ausência de exploração econômica se tornou o lugar do desconhecido, do indefinido, mas também da transposição de mitos e imagens clássicas em um momento em que a área açucareira já não comportava esses mitos.

A conquista do sertão assumiu, assim, um sentido civilizador, pois enquanto região não colonizada, o sertão apresentava-se como a fronteira colonial, significando-se, desde o século XVI, como espaço de mobilidade humana, aproveitado por integrantes da

sociedade açucareira tanto como lugar de fuga, quanto como lugar de ascensão social legítima.

Assim, durante a fase de conquista, o sertão, fronteira da '*civilização do açúcar*', foi representando pelo imaginário dominante das vilas açucareiras como o espaço do que era selvagem, perigoso, mas que também prometia riquezas. O sertão era constituído então pelas vizinhanças não colonizadas da zona do açúcar, as matas marginais que limitavam as áreas de engenhos, as serras onde os índios se refugiavam, assim como pelo semi-árido e a caatinga distante.

Tal representação se repetiu amplamente no discurso literário elaborado na zona do açúcar por cronistas como Ambrósio Fernandes Brandão. Um exemplo está em sua descrição dos costumes dos índios ditos '*tapuias*', sobre quem afirma: "*Destes costumes, que até agora tenho tratado, são dos que usam no sertão o gentio que por ele habita, sem terem comércio nem conhecimento dos brancos, que os que andam entre nós e estão debaixo da doutrina dos religiosos, vivem já muito desviados de semelhantes costumes, (...).*"<sup>ii</sup>

Esse trecho exhibe uma demarcação da fronteira do sertão/barbárie e da civilização a partir da presença de brancos, de colonos. No imaginário barroco açucareiro, o espaço da *civilização* e o espaço da *barbárie* eram delimitados pela colonização. Além disso, os índios que cruzavam essa fronteira espacial estavam cruzando uma barreira cultural. Assim, os costumes selvagens seriam característicos apenas dos habitantes do sertão, enquanto os índios que atravessassem a fronteira da colonização, aqueles que tivessem 'comércio e conhecimento com os brancos', estariam se desviando de tais costumes, e se inserindo no espaço da civilização. O sertão se definia, então, como o espaço por excelência da barbárie.

A própria descrição dos *tapuias* ressalta essa definição:

*"Estes tapuias vivem no sertão e não tem aldeias nem casas ordenadas para viverem nelas, nem menos plantarem mantimentos para sua sustentação, porque todos vivem pelos campos, e do mel que colhem das árvores e as abelhas lavram na terra, e assim da caça, que tomam em grande abundância pela flecha, se sustentam, (...).*

*Também são na fala diferentes, porque os demais gentio os não entende, por terem a linguagem arrevesada. Trazem os cabelos crescidos como de mulheres, com serem geralmente tão temidos de todos os mais gentio, que é bastante um só tapuia para fazer fugir muitos; (...)"<sup>iii</sup>*

Nesse trecho os *tapuias* do sertão foram caracterizados como mais selvagens que os outros 'selvagens' da América, visto que os demais nem os entendiam. Foram associados às feras, uma vez que não tinham 'casas ordenadas', nem 'plantavam para sua sustentação'. A pretensa brutalidade de seus homens foi destacada na aparência feminina que o cronista lhes impôs. Feminilidade que contrariava a violência que lhes imputou. A associação com a feminilidade no discurso do autor inferiorizava os *tapuias*, visto o imaginário barroco ser caracteristicamente misógino. Além disso, essa bravura contrastava com a afirmação anterior sobre sua covardia, e aparece aqui mais como uma característica animalesca do que como uma qualidade de guerreiros, valorizada na cultura ibérica.

Aparentemente Brandão, até o momento da escrita de sua obra, não tivera nenhum contato direto com as tribos do sertão, situação que caracteriza sua narrativa como um reflexo de outras falas, de um discurso dominante no imaginário das vilas que habitou. Seu discurso, longe de se ater a descrições desenvolvidas a partir de conhecimento adquirido no cotidiano, foi construído com imagens pertencentes à memória coletiva da sociedade da qual fazia parte. Situação que transforma o sertão de Ambrósio Fernandes no sertão dos habitantes das vilas do açúcar.

Essa representação, e os discursos gerados por ela, estavam inseridos no imaginário dominante na zona açucareira. Construído pelas elites letradas e senhoriais com base nos costumes fidalgos ibéricos de pompa, ostentação, ócio, esse imaginário era sustentado pela hierarquia estamental, mas também bastante mestiço de costumes africanos e indígenas, e permeado pela influência do sistema escravista. O barroco mestiço açucareiro pode ser entendido como um sistema de valores elaborado a partir da cultura fidalga ibérica, seguido pelas elites açucareiras e reinterpretado pelos grupos sociais livres. E foi esse sistema de valores que construiu o sertão enquanto espaço e enquanto discurso.

A imagem do sertão assim elaborada pode ser vista em deferentes discursos. Podemos tomar como primeiro exemplo o discurso missionário. Caso dos comentários de um missionário oratoriano que, em 1643, atuava nos sertões do Ceará. Segundo ele, os oratorianos atuavam "*na conservação das almas do gentio mas bárbaro*", apesar de estarem "*repartidos naqueles imensos sertões donde habitam ao presente*". As aldeias onde pregavam se espalhavam por 150 léguas "*no sertão de Pernambuco com os Tapuias (iucums) e Jandois os mais ferozes de todo aquele gentio*".<sup>iv</sup>

Nesta fala revemos a idéia da vastidão do sertão, e de sua natureza como espaço do inculto, do bravio, além da afirmação da selvageria das tribos sertanejas.

E se esta afirmação acerca da *selvageria* do sertão vem do discurso de um missionário, personagem constitutivo das camadas construtoras dos padrões sociais do mundo barroco, o mesmo discurso, no entanto, foi proferido também fora desse eixo, como podemos ver na petição do capitão do Terço dos Índios Simão Jacques Thomas. Thomas, que lutara contra Palmares, de 1688 pediu confirmação de seu posto, com base nas "*muitas ocasiões de guerra contra os negros dos Palmares em que procedeu com muito valor assistindo por vezes muito tempo naqueles sertões com grandes desconfortos e misérias*".<sup>v</sup>

É provável que esta petição tenha sido escrita por um procurador a serviço do capitão índio. Mas isso não muda o fato de que o mesmo capitão soube se apropriar do discurso dominante, ainda que por intermédio de terceiros, para obter da Coroa resposta para seus pedidos. Apropriando-se da imagem difundida do sertão como espaço de perigos e dificuldades, ele se apresentava como pessoa *civilizada*, que sofrera os *incômodos* do sertão em pró da Coroa, merecendo, por isso, receber mercês.

Um terceiro exemplo dos discursos diversos originados na mesma representação do sertão é o parecer do procurador da fazenda de Pernambuco em 1697 sobre a construção de uma paróquia no sertão do Piauí. Para este procurador "*era muito de louvar o zelo com que este Prelado procurava o bem destas suas ovelhas, que desgarradas por aqueles desertos, apenas ouviam os silvos de seu Pastor.*"<sup>vi</sup> A metáfora das ovelhas perdidas ressalta sua opinião acerca do sertão enquanto deserto, lugar de vastidão e vazio onde os colonos estavam inclusive afastados da lei de Deus.

Esses personagens exemplificam a heterogeneidade dos interlocutores dos discursos acerca do sertão. De um lado um procurador da fazenda, funcionário da Coroa, habitante dos palcos urbanos; de outro lado, um padre missionário, acostumado ao convívio com povos e cenários do interior. E por último, um capitão indígena tupi, um *prático do sertão*, pessoa acostumada por cultura e por profissão a interagir com o continente. Em comum, tinham a mesma representação do sertão. O que nos leva de volta ao imaginário barroco. No caso do capitão tupi, seu discurso poderia ser apenas uma estratégia para alcançar as mercês requeridas. Mas ainda assim sugere que o mesmo estava suficientemente aculturado para reconhecer os mecanismos de barganha com a Coroa.

Por outro lado, um sertanista paulista como Domingos Jorge Velho dificilmente poderia ser classificável como elemento constitutivo do imaginário dominante da zona do açúcar. E no entanto, encontramos na fala que lhe é atribuída semelhante visão do

sertão: "*nenhuma renitência fiz em largar tudo e por me ao caminho de ao Redor de 600 léguas desta Costa de Pernanmbuco por o mais áspero caminho, agreste, e faminto sertão do mundo (...).*"

Da mesma forma que o capitão indígena anteriormente citado, o sertanista paulista, *prático do sertão*, se apropriou do discurso dominante na área açucareira, para conseguir que suas petições fossem aceitas.

Poderíamos então nos perguntar, até onde seria verdadeiro, enquanto crença, esse enunciado proferido por Jorge Velho, um *bugre* do sertão, e pelo capitão Thomas, um índio das forças do chefe Arco Verde. E talvez devêssemos responder com Todorov: não importa a veracidade do discurso enquanto fato concreto, importa sim a crença dos seus enunciadores de que o mesmo discurso será bem recebido pelo leitor quando o mesmo for lido.<sup>vii</sup> Dessa forma, não podemos afirmar que Jorge Velho ou o Capitão Thomas acreditavam nos perigos e aspereza do sertão, mas talvez possamos dizer que eles acreditavam que essa era a crença da Coroa, situação que lhes permitia se apropriar do discurso dominante, e que nos permite entrever o imaginário da sociedade açucareira.

Outra porta para este imaginário é a iconografia. Pinturas, murais, obras de arte as mais diversas, criadas no ambiente do barroco, reproduzem essas representações do sertão. A gravura de Zacharias Wagener, *a dança dos tapuias*, de meados do século XVII, é um exemplo. Pequeno funcionário do governo de Nassau, Wagener não teve o status dos grandes artistas naturalistas contratados pelo conde. Pelo contrário, sua obra, *Thierbuch*, foi publicada na Europa para um público mais plebeu. Sua maior preocupação era com o exótico, fórmula empregada em sua *dança dos tapuias*.<sup>viii</sup>

Nesta gravura transparece a visão de Wagener do que seria uma cena típica do cotidiano dos tarairius, tribo indígena do sertão do Rio Grande do Norte.<sup>ix</sup> Ela representa não um espaço visto pelo autor, mas um sertão imaginado, construído a partir de conhecimentos adquiridos através de relatos de seus contemporâneos na zona

açucareira. Conhecimentos que então já faziam parte da memória coletiva das vilas do açúcar.

A ilustração de Wagener enquanto *discurso* é uma significativa mostra das recriações possíveis no imaginário barroco açucareiro: não retrata o que era o sertão, mas o que se acreditava, na zona do açúcar, que ele fosse. A gravura nos mostra uma área de descampado, cercado por pequenos morros cobertos esparsamente por árvores simétricas que lembram o pinheiro europeu. Não há habitações ou construções humanas, nem mesmo plantações. Nesse cenário, em primeiro plano, um grupo de mulheres índias nuas dançam em uma roda, enquanto ao fundo e ao longe guerreiros armados correm para o combate. Nas margens do plano inicial, de um lado, uma figura feminina abaixada bebe água, enquanto de outro, outra figura atiza uma fogueira para cozinhar um cadáver. A mulher bebendo água assume uma posição animalesca, enquanto o que parece ser um cadáver espera para ser cozido perto de uma fogueira sem nenhum indício de panelas ou outros artefatos materiais.

A vegetação retratada, estranha ao sertão, mostra que o autor nunca esteve no sertão dos tarairius. O mesmo se dá com a representação das mulheres índias totalmente despidas, sem quaisquer adornos, e a inexistência de utensílios indicativos da cultura material, como vasilhames, choças ou armas. Apesar disso, ou talvez exatamente por isso, a ilustração representa a crença do autor no que seria o sertão e os tarairius: desolação, barbárie e ausência de qualquer civilidade. Uma imagem, não sua particular, mas apreendida do imaginário dominante das vilas açucareiras onde viveu.

A zona do açúcar interpretava o sertão como o espaço do barbarismo porque significava a si própria como o espaço da civilização. Depois do término da conquista do sertão, no final do século XVIII, quando a sociedade sertaneja já era uma realidade na América, um dicionário da língua portuguesa elaborado por um letrado reinól, definiu sertão como "*O interior, o coração das terras; opõe-se ao marítimo, praias e costa; (...)* O

*sertão toma-se por mato longe da costa.*<sup>ix</sup> Ou seja, mesmo depois de consolidada a sociedade sertaneja, a idéia de uma área bravia, selvagem, agreste, não se extinguiu de todo. Mesmo depois da independência, o sertão continuou sendo, para o litoral, o lugar do inóspito, ou do exótico, o interior bravio porque sem lei.

---

<sup>i</sup> Doutora em História pela UFPE; Profª Adjunto da UPE/FFPNM; Coordenadora do Grupo de Estudos História Sócio-Cultural da América Latina. kalinavan@uol.com.br

<sup>ii</sup> BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. **Diálogos das Grandezas do Brasil**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana. 1997. p. 214

<sup>iii</sup> Idem, p. 214-216.

<sup>iv</sup> AHU (Arquivo Histórico Ultramarino), cód. 49, fl. 19/20.

<sup>v</sup> AHU, cód. 256, fl. 75, 75v.

<sup>vi</sup> CONSULTA do Conselho Ultramarino sobre a Carta do Bispo de Pernambuco escrita ao Secretário Roque Monteiro Paim. Apud ENNES, E. **A Guerra dos Palmares subsídios para sua História**. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional. p. 360-361.

<sup>vii</sup> TODOROV, T. **A Conquista da América - A Questão do Outro**. São Paulo, Martins Fontes. 2000.. p. 94.

<sup>viii</sup> TEIXEIRA, Dante Martins. *O 'Thierbuch' de Zacharias Wagener de Dresden (1614-1668) e os óleos de Albert Ekhout*. In **Albert Ekhout Volta ao Brasil - 1644-2002**. Copenhagen: Nationalmuseet. 2002. pp. 165-183. P. 168-169, 171

<sup>ix</sup> *A Dança dos Tapuias*. WAGENER, Zacharias. *Thierbuch*. Kupferstich-Kabinett, Dresden. Apud **Albert Ekhout Volta ao Brasil 1644-2002**. Nationalmuseet, Copenhagen. 2002.

<sup>x</sup> SILVA, Antonio de Moraes. **Dicionário da Língua Portuguesa Composto por Antonio de Moraes Silva**. Lisboa: impressão Regia. 1831. 2 tomos. 1.ª edição de 1789. Vol. 2, p, 719.