

“ARARIBÓIA” - UMA HISTÓRIA E UMA ALEGORIA DA HISTÓRIA

Autora: Valéria Salgueiro, Professora Adjunta da UFF, Doutora em História Social

Introdução

Este trabalho integra uma série de estudos de alegorias elaboradas na Primeira República na forma de pinturas, ornamentação arquitetônica e monumentos rememorativos, compondo aquilo que, nas pesquisas realizadas pelo projeto “Cultura Visual e a Primeira República”, chamamos por “programa iconográfico republicano”, marcado, por um lado, pela abertura crescente do Brasil para o exterior e uma maior penetração de influências internacionais no âmbito da cultura e, por outro, pelo esforço no país de fortalecimento da identidade nacional e generalizada exaltação nacionalista. De acordo com essas últimas características, a valorização da arte como instrumento de educação do povo e para seu culto à história e às tradições nacionais assume papel central.

No trabalho olhamos especificamente para a obra “Martin Afonso de Souza, o Araribóia - Fundação da cidade de Niterói”, do pintor Antônio Parreiras (Niterói, 1860-1937)¹, um exemplo típico dentre muitas outras produções da cultura visual republicana do início do século que permite duas leituras: uma literal e mais direta, e outra alegórica. Para desenvolver o trabalho utilizamos dois documentos primários. Um deles é a própria pintura, que chamaremos daqui por diante simplesmente por “Araribóia”, uma tela a óleo, assinada e datada de 1909, nas dimensões de 2 metros de largura por 3 metros de altura e que ainda hoje se encontra exposta no prédio da Prefeitura Municipal de Niterói. O outro é o contrato firmado em 1907 entre o pintor e o prefeito de Niterói, João Pereira Ferraz, publicado em documento da administração municipal do mesmo ano com o título “*Exposição sobre os serviços municipais a cargo da Prefeitura de Nictheroy apresentada à Câmara pelo Prefeito Dr. João Pereira Ferraz em novembro de 1907*”.²

1. O contexto da encomenda da obra e as fontes historiográficas

A obra em questão foi uma encomenda oficial feita em meio a uma significativa movimentação local visando a construção de uma narrativa da origem e de nomes a ela associados, em torno dos quais pudesse se fortalecer um sentimento de identidade e de orgulho cívico na população. Esse movimento local não era isolado, mas, antes, consoante com um esforço em escala nacional de construção da nacionalidade brasileira e de culto ao orgulho cívico, ao qual buscou-se vincular certos mitos, dentre os quais o mais notável e difundido foi o do Tiradentes. Como era comum, a construção de uma visualidade da história nacional ou regional que acompanhava essa demanda invariavelmente ocorria apoiada em fontes historiográficas “autorizadas”, ou seja, em documentos e estudos historiográficos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), no Rio de Janeiro, e de seus congêneres estaduais, através dos quais fatos, acontecimentos e nomes a ele ligados eram controlados pelas elites e aprovados pelo crivo das forças dominantes no poder.³ De fato, no caso de Niterói, que à época da encomenda da obra “Araribóia” (24 de agosto de 1907) viu formar-se, inclusive, uma “Comissão Glorificadora a Martin Afonso de Souza Araribóia”⁴, as referências dominantes foram o Instituto Histórico e a Biblioteca Nacional. Esta última era o local que, se dizia, guardava um “retrato” em litografia do índio⁵. O contrato da obra faz referência explícita a este retrato, o qual deveria servir de base à pintura. O texto “Memória histórica e documentada das aldeias dos índios da província do Rio de Janeiro”, por sua vez, de Joaquim Norberto de Souza e Silva⁶, era uma produção do IHGB. Tendo dedicado seu segundo capítulo à Aldeia de São Lourenço, considerada o núcleo pioneiro de povoamento da cidade de Niterói, o texto foi, por muito tempo, referência para a história da fundação da cidade, inclusive para alguns historiadores locais. Como

seu próprio título informa, baseava-se e anexava diversos documentos escritos, inclusive de religiosos jesuítas em missão no Brasil colônia desde épocas bem remotas, dado importante para que possa ser captada a perspectiva de abordagem do episódio.

O autor José Mattoso Maia Forte baseou-se na obra de Joaquim Norberto em dois de seus livros sobre a história niteroiense⁷, nos quais verificamos a indisfarçável valorização de certas circunstâncias e atributos da trajetória do Araribóia para fazer dele um herói local, estratégia também localizada nos livros escolares de história por muito tempo. O índio, um chefe dos temiminós (descendentes de tupis), é percebido como herói pelo fato de haver lutado a favor dos interesses do colonizador: aliado de Portugal, ele e sua tribo lutam contra os franceses e tamoios invasores da Baía de Guanabara, vencendo-os. Joaquim Norberto, que destaca sua “bravura”, anexa a seu trabalho um documento de Frei Vicente do Salvador, onde o índio é valorizado por sua “altivez”, e outro do padre Gonçalo de Oliveira, que o define por seus atributos de ser “cristão e batizado”⁸, percebidos como virtudes. Fiel aos portugueses e cristão, portanto, seus serviços foram reconhecidos pela monarquia portuguesa: Don Sebastião, rei de Portugal, concedeu-lhe a comenda Ordem de Cristo e enviou-lhe roupas ricas e outras peças de sua estima em agradecimento por sua bravura e heroísmo, tendo o nome de Araribóia figurado entre os de outros cavaleiros da Ordem de Cristo de origem portuguesa⁹, o que, da perspectiva dos autores das fontes historiográficas compiladas e trabalhadas no IHGB, constituía uma honra, maior ainda por ser ele de origem indígena. Com esse conjunto de “virtudes” e por seus feitos guerreiros, Araribóia obteve em 22 de novembro de 1573 a sesmaria onde ergueu a Aldeia de São Lourenço dos Índios.

O discurso construído em torno do índio no IHGB e nos livros de Maia Forte, e a mitologia associada ao seu nome, refletem a assimilação de valores do colonizador pelo colonizado: bravo, ativo e cristão, solidário com os propósitos do governo colonial, a este se uniu segundo uma leitura de que o inimigo estava em tudo o que não se submetesse aos desígnios da Coroa portuguesa, disposto a lutar, inclusive, contra outra tribo nativa (tamoios), graças a que recebeu uma honraria real.

Não é exatamente essa a leitura de Araribóia que percebemos ter sido assimilada por Antônio Parreiras em sua pintura, conforme a inspeção detalhada da composição da obra encomendada pela Prefeitura de Niterói ao pintor. Vejamos.

2. A Obra: primeira leitura

A composição do quadro, predominantemente vertical, apresenta-se numa sucessão de planos bem marcados de distância, paralelos, sobressaindo o primeiro plano, área ocupada pelo grupo de três figuras, das quais a do meio é o Araribóia, em tamanho natural, conforme exigência do próprio contrato firmado entre o pintor e a Prefeitura.

As três figuras no plano da frente definem um arranjo em triângulo que atrai para si a primeira e mais direta atenção do espectador, em boa dose decorrente da tensão criada entre suas grandes dimensões e o restante da cena no espaço que se aprofunda com a distância. Araribóia encontra-se de pé, com o corpo virado para o ato simbólico de fundação – o erguimento da cruz e a oração –, mas seu rosto está virado para a cena da frente, esta conduzida por um casal de índios abaixados. Ele observa a figura da direita – um índio friccionando um pedaço de madeira em pedras, produzindo fogo – e encontra-se em postura ereta, olhando por cima de seu ombro, uma atitude claramente denotativa da altivez com que o pintor desejou investir o índio, ponto em torno do qual não deveria pairar discordância.

Conforme observamos antes, o quadro deveria basear-se num certo “retrato” da Biblioteca Nacional, algo que soa tão cômica quanto remotíssima é a chance de Araribóia ter sido algum dia retratado numa pintura, sobretudo se levamos em conta que o retrato é um gênero artístico típico do projeto naturalista europeu, tendo sua ascensão

associada à sociedade de corte européia¹⁰, estranho, portanto, aos episódios ligados a Araribóia e sua história. O próprio contratante não parece ter levado, ele mesmo, esse atributo essencial do retrato – a semelhança – muito a sério, impondo-se, nos termos da encomenda, muito mais a dimensão simbólica que o quadro deveria atingir. Vale a pena reproduzir um trecho da apresentação do contrato pelo Prefeito Ferraz à Câmara de Niterói, que confirma a validade dessa consideração:

Contratando esse trabalho, não me cingi a mandar tirar uma simples cópia do retrato de Ararigboia, para figurar no salão dessa Câmara; tive em vista a execução de um quadro, ganhando em verdade histórica o que, em semelhança, naturalmente perdeu o retrato, pintado há longo tempo, não se sabe por quem, e se parecido, ou não, com o fundador e intrépido defensor da cidade.

Será, pois, um quadro histórico, assinalando o ato principal da vida da cidade – a sua fundação – e contendo ao mesmo tempo o retrato do fundador. A homenagem assim é mais significativa, e tem outro valor.

O pintor parece ter assimilado bem a idéia de que a figura de Araribóia seria mais simbólica do que um duplo do real, e o representou à sua maneira. Se a perspectiva da encomenda era construir uma mitologia, a semelhança com o verdadeiro tornava-se dispensável. Araribóia aparece no quadro como índio, trajando uma pele de animal sobre seu corpo, por baixo da qual percebe-se a lateral de sua tanga sumária. Seus cabelos escuros e longos, soltos, se encontram em desalinho, circundados por uma tiara ao redor da cabeça, da mesma forma que os do índio abaixado que ele observa, a denotar os costumes no trajar de sua tribo. Foram estes os atributos de identidade eleitos por Antônio Parreiras para que o espectador estabelecesse a relação de correspondência entre a imagem e o vulto histórico.

Na ponta esquerda inferior do triângulo formado pelas três figuras encontra-se uma índia. Sentada de frente para o índio que produz o fogo, e com ele dividindo a porção do espaço mais próxima do espectador do quadro. A índia porta adereços denotativos de identidade em seu pulso, cuja mão repousa sobre uma talha de barro, e ergue, com ênfase, o olhar para cima, expressivamente em direção a Araribóia, que não se deixa perturbar em seu porte altivo. O olhar da mulher pode ser percebido como um signo na obra de respeito e admiração pelo fundador, enquanto que a postura ativa de Araribóia conduz um sentido de convicção e segurança de seu papel de líder tribal.

As demais figuras da composição ocupam-se em erguer uma estrutura trançada, característica de construção em taipa, emblemática do ato narrado na composição que, conforme explicação do próprio pintor, é “simbólico” e representa o “momento em que ele [Araribóia] manda erguer o primeiro esteio da sua cabana em terras que pertenciam a Antônio Mariz e sua mulher, em 22 de novembro de 1573”.¹¹ “Representa”, enfatizou o pintor, e não “retrata”. Percebendo o caráter arbitrário e artificial da construção da nacionalidade de sua época, em que o esforço por tecer uma origem comum e uma história supostamente compartilhada sobrepunha-se à afirmação de particularidades percebidas como desagregadoras, o pintor buscou ser, sobretudo, “prático”, investindo o herói de uma altivez quase caricatural, mas que faz a composição funcionar em seus objetivos. Além do mais, da perspectiva da crítica ao passado colonial ele avança na leitura do episódio de fundação da cidade que prevalecia na historiografia dominante, conforme vimos antes. Araribóia está retratado em seus trajes de índio, sem comenda e sem trajes reais. Isso não parece ter sido bem assimilado à época por membros da tal Comissão Glorificadora a Martin Afonso de Souza Araribóia, que, apesar dos tempos republicanos, queria vê-lo retratado portando os sinais distintivos do reconhecimento português¹², um ponto de vista obviamente identificado com o do colonizador.

Cabe ainda, nesta leitura formal da pintura em foco, observar sobre a modernidade da composição do pintor que, mesmo em obras de história, como a que aqui nos ocupa, nunca deixou de ser paisagista. Na paisagem que ambienta o momento narrado, a mata, seguida pela maciça montanha de pedra azulada, fecha a cena ao fundo. Nisso a composição se distancia radicalmente daquele arranjo que prevaleceu nas paisagens européias, tanto ideais dos séculos 17 e 18 quanto românticas do século 19, até o advento da Escola de Barbizon, onde a metáfora do espaço infinito é

substituída por recortes mais e mais reduzidos e por um proposital fechamento da cena.¹³ Não há, portanto, na obra de Parreiras, aquele recurso à linha do horizonte explicitamente representada, e, assim, o recorte da paisagem em que a cena se desenvolve conduz claramente uma percepção moderna de espaço e de tempo por Parreiras, onde é o particular e o finito que se impõem, não o geral e o infinito.

3. A Obra: outra leitura

Buscar fazer uma leitura alegórica de uma obra é, basicamente, uma tentativa de entender a percepção e representação de um evento e/ou de um indivíduo do passado em forma de outro evento e/ou indivíduo, naquilo que Peter Burke advertiu ser um fenômeno bastante recorrente na historiografia, a saber, a existência de *diferentes circunstâncias nas quais se tecem comentários a respeito de um evento (usualmente no passado), quando os comentadores estão, na realidade, ou mais intensamente, interessados em outro (usualmente no presente)*.¹⁴ Embora isso possa ser mais freqüente na escrita da história, representações visuais também podem esconder ou implicar comentários, por parte do autor, sobre o presente, seja para lisonjear, justificar ou advertir, seja para criticar um indivíduo ou grupo.¹⁵ Assim, enquanto na seção anterior buscamos olhar para a composição como representação do passado, conforme a proposta lavrada em contrato que lhe deu origem, refletimos aqui sobre que tempo, ou tempos, estará ou estarão em questão numa leitura alegórica da obra, partindo da premissa que essa leitura existe.

Assumimos que a abordagem figurativa do “Araribóia” de Antônio Parreiras, anteriormente discutida, tal como ela se apresenta permitiria essa outra leitura, alegórica, mas admitimos que é problemático fazê-la quando olhamos para uma obra do passado, procurando explicar, um século depois de concebida a obra, o que estava implícito em sua concepção, em termos de uma questão ou de um conjunto de questões significativas para o pintor em seu próprio tempo. Um caminho a seguir poderia ser a busca de leituras alegóricas feitas pelos próprios contemporâneos do pintor, na forma de comentários e críticas na imprensa da época. Esta é uma pesquisa ainda para ser realizada.

Examinando a obra, contudo, na seção anterior, pudemos verificar algumas questões importantes para tentar aqui algumas hipóteses. Observamos que a questão do retrato foi minimizada pelo pintor, que preferiu ater-se à sua dimensão simbólica. No entanto, quando olhamos cuidadosamente para a figura de Araribóia, notamos algo mais do que uma decisão do pintor em não buscar o retrato, aliás impossível, por razões já apontadas. Os traços fisionômicos do índio não são absolutamente marcantes, como se deveria esperar de um bravo fundador. Seu olhar, estando dirigido para baixo, omite este traço, o mais marcante da fisionomia humana, e, numa inspeção cujo resultado não deixa de ser meio desconcertante, seu rosto revela um ar bem pouco viril, feminino mesmo, incompatível com os atributos de coragem e bravura do vulto, alimentados pela historiografia à disposição. Teria sido isto uma estratégia, consciente ou não do pintor, de desconstrução de um discurso que, em meio aos anseios por mudança social associados à recente República, já não correspondia à mentalidade em mudança?

Destacamos também os deslocamentos de *status* social das instituições do Estado e da Igreja promovidos pelo pintor em sua composição. Claramente, Parreiras buscou um arranjo formal para compor essa “história” da fundação de Niterói diverso do usual esquema de composição para cenas fundacionais onde o índio, sem identidade definida, é representado marginalmente e em grupo, como “massa”. A obra “Primeira Missa”, de Vitor Meireles, é, talvez, o melhor exemplo desse enfoque formal tipicamente eurocêntrico e conservador, tanto em termos artísticos quanto ideológicos, em que o ato fundacional da composição é focalizado a partir do ritual católico de uma missa, à qual tudo o mais na cena se subordina, e onde os indígenas, sem identidade de feições, parecem crianças curiosas, perdidas, numa participação literalmente como *outsiders*.¹⁶ Já Antônio Parreiras, sem romper de todo com a religiosidade por suposto

sublinhando as fundações urbanas da colônia, procurou deslocar o erguimento da cruz tosca de madeira por dois índios para um plano mais distante do espectador, de menor apelo visual no conjunto da composição em função da distância em que o ato se dá na cena. Nessa estratégia figurativa adotada pelo pintor, a presença do padre, mais ao longe, na extremidade da direita, é discreta, passando quase despercebida numa primeira inspeção, num arranjo formal que hierarquiza o papel da Igreja no ato segundo uma escala de valores bem diferente daquela de Vitor Meireles, por exemplo. O Estado, por seu turno, sequer está representado na cena na obra de Parreiras, muito embora as fontes escritas informem que à posse oficial das terras por Araribóia estiveram presentes o governador e outras autoridades:

*O ato da posse teve, como consta do documento anexo à “Memória”, a assistência do escrivão, do governador geral do Rio de Janeiro, Cristóvão de Barros; do porteiro, mestre Vasco; de Miguel Barros Seabra e do padre Gonçalo de Oliveira, procurador do Colégio dos Jesuítas, havendo Martim Afonso praticado as cerimônias usuais da época, tomando em suas mãos terra, pedra, areia e ramos que o dito porteiro lhe dera.*¹⁷

Independentemente do grau de consciência e da intenção do pintor em trabalhar uma construção menos colonizada, mais crítica, da origem brasileira e seus mitos fundadores, a qual projeta-se no caso particular de Niterói, sentimos que o “Araribóia” no mínimo remete a questões para além do fato narrado, do presente. Olhando mais especificamente para o inesperado da composição, para o que foge às estratégias formais usuais de pintura histórica na tradição acadêmica, notamos o quanto isso, por si, atua como vetor de ruptura. Assim, se o quadro trabalha a narrativa da fundação da cidade, ele é também uma alegoria, mesmo que de forma pragmática. Ou seja, busca inserir na sociedade republicana brasileira, ainda tão presa aos valores do colonizador, um outro discurso, diferente, valorizando o elemento nativo e suas práticas, um esforço que, aliás, se tornaria parte do discurso do movimento modernista, muitos anos mais adiante.

Notas:

¹ Antônio Parreiras, “Martin Afonso de Souza, o Araribóia – Fundação da cidade de Nictheroy”. Técnica: óleo sobre tela, 2 x 3 metros. Ano: 1909. Localização: Prefeitura Municipal de Niterói, Salão Nobre.

² Rio de Janeiro, Typ. do *Jornal do Commercio* de Rodrigues & C., 1907.

³ A esse respeito, elaboramos o trabalho *A arte de construir a nação - pintura de história e a primeira república*, a sair na Revista *Estudos Históricos*, no. 40, dez./2002, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV.

⁴ Cf. Emmanuel de Bragança, “Este quadro já deu o que falar”, in *O Fluminense*, Niterói, 29/07/73.

⁵ Ver, mais adiante, nota número 9.

⁶ Publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.14, 1854, pp. 71-532. A obra foi laureada no mesmo ano de 1854, com prêmio instituído por Pedro II.

⁷ *Notas para a história de Niterói*, Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural/Prefeitura Municipal de Niterói, 1973; e *Tradições de Niterói*, Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural/Prefeitura Municipal de Niterói, 1975.

⁸ Cf. José Mattoso Maia Forte, 1973, op. cit., pp.33-6.

⁹ Cf. José Mattoso Maia forte, 1975, op. cit., pp. 13 e 18.

¹⁰ Cf. Joanna Woodall (edit.), *Portraiture – facing the subject*, Manchester/New York, Manchester university Press, 1997. O retrato na cultura européia é uma produção típica da sociedade de corte européia, posterior, portanto ao período histórico de que tratamos aqui. Além disso, a litografia é uma técnica de reprodução de originais surgida somente no início do século 19.

¹¹ Antônio Parreiras, “Manuscrito explicando os fatos e personagens, e como estão compostos seus quadros históricos”, in Valéria Salgueiro, *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*, Niterói, EdUFF, 2002, p. 108.

¹² Emmanuel de Bragança, op. cit..

¹³ Ver Valéria Salgueiro, “Introdução”, in Valéria Salgueiro, *Antônio Parreiras: notas ...*, op. cit., pp. 27-31.

¹⁴ Peter Burke, “História como alegoria”, p. 197, in *Estudos Avançados*, vol. 9, n. 25, São Paulo, 1995, pp.197-212.

¹⁵ *Ibid.*, pp.198-9.

¹⁶ Valéria Salgueiro, “A Primeira Missa revisitada nos 500 anos”, in *Estudos Ibero-Americanos*, PUC-RS, Porto Alegre, v. XXVI, n.2, dezembro 2000, pp.135-150.

¹⁷ José Mattoso Maia Forte, 1975, op. cit., p.15. A informação baseia-se, conforme o próprio fragmento do texto transcrito acima, na “Memória”, de Joaquim Norberto de Souza e Silva.