

Entre a tradição acadêmica e o modernismo: a crítica de arte de Antônio Parreiras na Academia Fluminense de Letras *

Valéria Salgueiro**

Lucas Travassos Telles***

Introdução

Apoiar-se em um código para emitir julgamentos de valor e construir explanações constitui a tarefa essencial de qualquer crítico. Criticar envolve tomar partido, situar-se e situar possíveis interlocutores aos quais a crítica se dirige; se o mais imparcial dos historiadores não deixa de fazer escolhas na definição de seu objeto de estudo, nos recortes temporais para enquadrá-lo e nos pressupostos teóricos para fundamentar sua abordagem, o crítico age com muito menor imparcialidade ainda, já que dele se espera, acima de tudo, assumir um ponto de vista.

* Artigo recebido em junho de 2002 e aprovado para publicação em abril de 2003.

** Doutora em História Social/USP, Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense.

*** Graduando em História na Universidade Federal Fluminense, Bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ.

É um pressuposto, pois, que, em seus discursos críticos, pronunciados na Academia Fluminense de Letras, Antônio Parreiras se valeu de um conjunto de regras e critérios, nem sempre inteiramente claros e explícitos, mas sólidos em sua convicção para o julgamento de obras e artistas que ele conduziu como “acadêmico”. E, se mencionamos “acadêmico”, pretendemos deixar claro, desde logo, que vamos observar seus discursos como comprometidos com a instituição da Academia. Não resta dúvida de que o código acionado pelo crítico-artista carrega as cores de sua época, mas, muito embora possamos ter clareza sobre que qualquer julgamento crítico é condicionado pela mentalidade de seu tempo, temos que lidar com o fato de que, como afirmou Richard¹, não há apenas uma mentalidade de época, pois cada um dos grupos sociais ou mentais tem a sua, como consequência inevitável de nossa sociedade complexa e multifacetada. Isto se aplica muito bem ao mundo da Academia, onde a crítica de Antônio Parreiras pressupunha interlocução e aceitação de um código – o código de valores prezados pela instituição em que sua existência se alicerçava e ganhava substância: o princípio da imortalidade, o amor ao passado e à tradição, a obediência a regras e a princípios estabelecidos, a cultura dos antigos e de uma elite de literatos estrangeiros, nacionais e regionais como paradigma. O culto a estes valores é inerente à própria idéia de academia e à sua história enquanto instituição, em cuja tradição a Academia Fluminense de Letras buscou espelhar-se.

A partir desta consideração inicial, fica claro que, para que se possa entender, na abrangência e na profundidade desejadas, a atuação crítica do pintor Antônio Parreiras na Academia Fluminense de Letras, é necessário esclarecer, antes de tudo, a natureza e as especificidades inerentes à própria idéia de academia, uma instituição essencialmente humanística em sua origem e distinta dos institutos de pesquisa que hoje conhecemos, originários do século XIX. Desde seu surgimento, as academias eram entidades fechadas em si mesmas, sem o compromisso de difusão de sua produção para além de sua esfera de atuação. Conforme Girolano Tiraboschi, a academia é

[...] aquela sociedade de homens eruditos, ligados entre si mediante certas leis a que eles próprios se submetem, os quais reunindo-se juntos se propõem a discutir sobre alguma questão erudita; ou produzem e submetem à censura dos seus colegas algum ensaio do seu engenho e dos seus estudos².

¹ André Richard, *A Crítica de Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p.113.

² *Apud* Paolo Rossi, *O nascimento da ciência moderna na Europa*, cap. “Academias”, Bauru, Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001, pp. 371-2.

Três elementos, sublinhando a existência da Academia, devem ser, pois, destacados – reuniões, elaboração de regras de comportamento e crítica dos produtos alheios – e uma raiz comum – o trabalho coletivo, que desemboca na construção de um *sujeito coletivo* – tendo como exigência submeter a produção humana de que se ocupa à crítica dos outros e a um controle público. A instituição estrutura-se, assim, como uma microssociedade, que aprova seus membros mediante certos “ritos de passagem” e que se estabelece, com suas próprias regras, como “território neutro”, no interior de uma sociedade mais ampla, turbulenta e cheia de imperfeições³.

Academias em perspectiva

Segundo Nikolaus Pevsner⁴, a tradição acadêmica remete a tempos bem antigos, sendo Academia, originalmente, o nome de uma região de Atenas, onde Platão costumava reunir-se com seus discípulos para com eles discutir filosofia, de tal modo que, com o tempo, este grupo de seguidores passou a ser identificado pelo próprio nome da região onde se reunia. No início da Idade Moderna, ocorreu um renascimento do platonismo na Itália, no século XV, influenciado pelos gregos que para lá se deslocaram para negociar a unificação das Igrejas Romana e Grega e, desde então, começaram a ser criadas sociedades particulares de humanistas para discussão de filosofia. Nestas primeiras academias da Idade Moderna, os debates ocorriam em reuniões informais, o que, para muitos, parecia fascinante, quando comparado à formalidade da escolástica nas universidades.

No século XVI, com as mudanças advindas com a Reforma e a Contra-Reforma, assim como devido a um crescente maneirismo nas artes, que começou a ser percebido como indesejado, academias passaram a ser criadas respeitando estatutos precisos e as reuniões ganharam maior formalidade, com seus membros obtendo maior prestígio social. As academias começaram, a partir de então, a expandir seus objetos de estudo, ocorrendo a criação de instituições para a discussão de literatura, filologia, música, dança e esgrima, entre outras atividades. É neste momento também que surgem as academias de pintura. Como mostra Anthony Blunt⁵, este fato está ligado à reivindica-

³ *Ibid.*, p. 372.

⁴ Nikolaus Pevsner, *Academies of art: past and present*, Cambridge, University Press, 1940.

⁵ Anthony Blunt, *Teoria artística na Itália 1450-1600*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

ção dos artistas de então para que seu trabalho fosse visto como uma arte liberal, com o que buscavam igualar-se em prestígio social aos poetas. Para justificar este novo *status* adquirido, os artistas recorreram mais uma vez à Antigüidade, com o fim de mostrar como sua atividade era valorizada naquela época. Passaram a afirmar também que a pintura não dependia apenas de habilidades manuais, mas também de habilidades intelectuais, como o domínio da matemática e da perspectiva. Este movimento está ligado ainda a uma luta contra as guildas, que impediam o desenvolvimento do trabalho individual dos artistas. As academias passaram, então, a ser um local onde a arte era tratada como um assunto científico, desenvolvendo teorias para o ensino aos artistas e direcionando suas produções a um público seletivo, sem nenhum apelo popular.

As academias de ciência só vieram a aparecer em maior número no século XVII, quando organizações particulares passaram para o controle do Estado, interessado principalmente no desenvolvimento de meios que contribuíssem para as atividades mercantilistas, sobretudo na França. Como observa Nikolaus Pevsner⁶, a França desenvolveu, durante o século XVII, um grande sistema de academias amplamente amparado pelo governo e abrangendo diversas áreas da cultura e da ciência. Esta rede de academias, comandada em sua criação por Colbert e onde temas nos campos da arqueologia, filologia, história e ciências eram discutidos, veio a fornecer o modelo para a fundação de academias em muitos outros locais ao longo do tempo até o início do século XX, invariavelmente servindo à atuação dos governos que, através de suas atividades, promoviam a cultura e a ciência em seus países, em benefício do interesse nacional e sempre projetando a imagem do monarca. É importante ressaltar que, como mostra Pevsner⁷, este foi um processo que ocorreu de diferentes formas em toda a Europa, seguindo as especificidades de cada região e com a incorporação de diferentes significados à palavra academia.

Academias de Letras no Brasil

Também no Brasil, academias e instituições similares foram criadas e não se limitaram apenas às discussões literárias. Entre nós, a fundação de

⁶ Nikolaus Pevsner, *op cit.*

⁷ *Idem.*

associações acadêmicas pode ser situada a partir do século XIX, no Império, com o objetivo de se criarem órgãos oficiais dentro da perspectiva de se construir uma identidade nacional e de desenvolver a ciência no país. Neste contexto, é criado, em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), no Rio de Janeiro, com o objetivo de proceder à escrita oficial de um passado para o país, com o qual a sociedade pudesse identificar-se e manter-se coesa, garantindo ainda a estabilidade política do governo e contribuindo para as primeiras discussões no campo da história em nosso país⁸. Exercendo papel similar no da arte, foi fundada também a Academia Imperial de Belas Artes em 1826, com a vinda para o Brasil da Missão Francesa de 1816 exatamente para este fim, que tinha por objetivo dar treinamento e elevar o nível técnico dos artistas nacionais através do ensino orientado por preceitos acadêmicos praticados na França, de onde provinham Debret e Taunay, membros da Missão de maior projeção na Academia. Entre todas, a Academia de Belas Artes foi a mais prática, tendo entre suas mais destacadas atribuições a de dedicar-se à pintura de quadros históricos que produzissem uma mitologia brasileira, utilizando uma estética acadêmica internacional e mesclando elementos do romantismo e do realismo, auxiliando com isto na construção de um passado para o Brasil, desvinculado do imaginário português⁹. Tanto o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil quanto a Academia Imperial de Belas Artes (depois Escola Nacional de Belas Artes) sobreviveram ao fim do Império e mantiveram suas atividades no novo regime republicano, ainda que sem a importância dos primeiros tempos, buscando acompanhar a cambiante realidade da sociedade brasileira na transição do século XIX para o XX.

No campo da literatura, após várias tentativas frustradas de se criar um instituto, foi fundada, no Rio de Janeiro, a Academia Brasileira de Letras, em 1897, tendo entre seus membros nomes oriundos de diferentes Estados do Brasil, indicando ser este um projeto que se pretendia nacional. O modelo que serviu à sua fundação foi o da *Académie Française de Lettres*, de 1635, adaptando-se o modelo seguido às necessidades do país.

A principal justificativa de sua criação foi a necessidade de elaborar uma ortografia única da língua portuguesa no Brasil e promover o debate literário

⁸ Cláudia Regina Callari, “Os Institutos Históricos”, *Revista Brasileira de História*, nº 40, vol. 21, São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, 2001.

⁹ Tadeu Chiarelli, “Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira”, p. 17, Gonzaga Duque, *A arte brasileira*, Campinas, Mercado de Letras, 1995, pp. 11-52.

na capital federal. Na verdade, as intenções de fundação da academia estendiam-se para além deste objetivo, havendo também o propósito de, através dela, se criarem condições para o desenvolvimento da literatura nacional e de se facilitar a publicação de livros, buscando, assim, assegurar a sobrevivência dos literatos com sua própria produção¹⁰.

Uma instituição capaz de legitimar a literatura nacional, assim como de selecionar e fortalecer sua tradição, de acordo com as aspirações de seus membros, era fundamental para atingir os objetivos acima citados. Certamente devido a estas premissas na fundação da instituição, uma de suas características marcantes é o cultivo da tradição, para o qual contaram seu caráter oficial, sua reivindicação de ser a autoridade no mundo das letras e seu desejo de estabilidade. Este último amparava-se essencialmente na idéia de continuidade, subjacente à criação de cadeiras com patronos, ocupadas por membros imortais. A doutrinação acadêmica que se desenvolveu em sua prática baseava-se, em última instância, em princípios que não estavam abertos ao debate, daí a estreiteza do seu pensamento, muito embora esta rigidez do conjunto de suas doutrinas tenha contribuído para sua notável coerência, permitindo entender também por que a Academia forçosamente entrou em conflito com o pensamento mais dinâmico no Brasil do século XX e se distanciou cada vez mais do ambiente universitário que se expandiu no país neste século.

Nos Estados brasileiros, o surgimento de academias de letras ganhou força após a Proclamação da República, quando as Províncias foram transformadas em Estados e alcançaram uma autonomia política em relação ao centro, que não tiveram durante o período do Império. Como observou Brito Broca, este novo *status* não se restringiu à política e influenciou também outras áreas da atividade humana, como a cultura, em suas várias dimensões¹¹. Em 1901, surgiu a Academia Pernambucana de Letras; em 1904, a Academia de Goiás; em 1908, a Academia Maranhense de Letras; e, em 1909, a Academia Mineira de Letras e a Academia Paulista de Letras. Depois, foram fundadas outras academias estaduais, como, por exemplo, a Academia Amazonense de Letras e a Academia Catarinense de Letras, em 1920, e a Academia Cearense de Letras, em 1922¹².

¹⁰ Alessandra El Far, *A encenação da imortalidade*, Rio de Janeiro, FGV/FAPESP, 2000, pp.31-3.

¹¹ Brito Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1960, pp. 54-8.

¹² Cf. Alessandra El Far, *op. cit.*, p.122.

Com sua condição de capital, o Rio de Janeiro atraía literatos que, muitas vezes, haviam iniciado uma carreira nas letras em seus Estados de origem, principalmente durante os anos de estudo em Faculdades de Direito, como as de Pernambuco e São Paulo, vindo, depois de formados, a publicar suas obras e a se firmar nesta atividade na capital federal. Neste período, a produção literária conduzida fora da cidade do Rio de Janeiro era vista na capital com menosprezo e, até mesmo, com certa desconfiança. Conforme Brito Broca¹³, este tipo de postura vinha, muitas vezes, dos próprios literatos oriundos de outros Estados, indicando que, mais do que a origem do autor, o que de fato importava era que a produção cultural fosse conduzida no ambiente metropolitano.

O mesmo autor observa que a crítica à centralização da vida intelectual no Rio e a discussão para o fortalecimento de uma literatura independente já vinham sendo elaboradas mesmo antes da Proclamação da República, principalmente no Nordeste. O Ceará foi o Estado onde mais agremiações literárias foram criadas desde a fundação da Fênix Estudantil, em 1870. Algumas associações elaboraram projetos mais ambiciosos, como a Ateneida Baiana, que, em 1906, pretendia criar em Salvador uma instituição não apenas de caráter literário, mas com o objetivo também de desenvolver as artes dramáticas e musicais através de um conservatório. Outra instituição que também não se restringia à literatura era a Academia Rio-Grandense de Letras, fundada em 1902, cujo objetivo era incentivar o estudo da literatura, da história, de biografias e da bibliografia gaúchas. Para Broca¹⁴, tanto o caso baiano quanto o gaúcho, como, aliás, o da maioria das academias estaduais, foram pouco exitosos em seus objetivos: a Ateneida nem chegou a ser de fato fundada, e a Academia Rio-Grandense fechou as portas em menos de um ano da sua inauguração, sendo reinaugurada em 1910 com o nome de Academia de Letras Rio-Grandense do Sul.

A Academia Fluminense de Letras

É no contexto de legitimação dos institutos regionais, como locais de elaboração de uma memória nacional, bem como de busca de melhores condições para a produção artística e intelectual nos diferentes Estados, que é

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

fundada, em 1917, a Academia Fluminense de Letras. Com suas solenidades realizadas inicialmente em instalações emprestadas do Teatro Municipal (antigo Teatro Niteroiense, depois Teatro João Caetano), no Júri de Niterói ou na Tribuna da Relação¹⁵, a Academia Fluminense de Letras só veio a contar de fato com uma sede própria em 1927. Neste ano, foi promulgada pelo então Presidente do Estado do Rio de Janeiro, Dr. Feliciano Sodré, uma lei que reservava parte da Biblioteca Pública do Estado, na Praça da República, no centro de Niterói, para alojar a instituição. Na mesma lei, o Governo determinava que caberia à Academia elaborar um relatório anual do movimento literário no Estado do Rio de Janeiro e da sua atividade social, e que o Governo poderia requerer pareceres em assuntos referentes a questões culturais, pertinentes ao âmbito das discussões da instituição. Estava também prevista uma verba anual para a publicação de uma revista da Academia, indicando todos estes expedientes a clara dependência da instituição dos recursos públicos do Estado, o que, se por um lado garantia uma certa segurança material à instituição, por outro lhe restringia a independência, nela favorecendo uma incontestável ingerência dos interesses do governo.

Em nossas análises, foi possível observar, através dos discursos e dos procedimentos da Academia Fluminense de Letras, que o seu principal papel foi o de se constituir num espaço de memória da cultura fluminense. Vários aspectos contribuem para esta premissa, como, por exemplo, a escolha de nomes de fluminenses natos ou de pessoas que atuaram de forma significativa no campo cultural do Estado do Rio de Janeiro para patronos das cadeiras, afirmando-se, desta forma, uma tradição cultural local anterior à sua fundação.

De acordo com o estatuto da instituição, ainda hoje existente, ao assumir uma cadeira o acadêmico deve fazer um discurso em homenagem ao seu patrono ou ao membro que a ocupou anteriormente, constituindo esta prática um poderoso mecanismo de perpetuação de tradição e de estabilidade, conforme observamos acima. Nas solenidades, os discursos eram e ainda são precedidos de uma apresentação pelo presidente da Academia, ocasião em que se ressaltam os principais feitos do palestrante, seguindo-se depois o discurso do acadêmico, quando são enfatizadas certas virtudes e, indiretamente, censurados os vícios que põem em risco os valores e a estabilidade da instituição, ameaçando-a.

Pelas publicações analisadas, verificamos que o Presidente invariavelmente iniciava suas palavras com observações cautelosas, ponderadas, pau-

¹⁵ Antiga denominação comum aos Tribunais de Justiça de segunda instância.

tando-se por uma modéstia previsível e, ao mesmo tempo, autoprotetora. Pelo que foi possível perceber, em grande parte os discursos iniciam-se com uma pretensa modéstia e a declaração de ser a tarefa de falar de uma personalidade tão importante algo muito difícil, além da alegação de que, talvez, não fosse o palestrante a pessoa mais adequada para isto, mas que tentaria fazer o melhor dentro de suas limitações, num jogo indisfarçável de palavras que não chegavam a camuflar de todo a vaidade que deveria estar prestes a explodir no seu íntimo.

As práticas acima, entre outros aspectos, têm o efeito de promover a autopropetuação da instituição, para o que muito conta um esforço seu de trabalhar sua memória. Trata-se de pôr em prática o que Michel Pollack chama de “enquadramento de memória”¹⁶. Segundo o autor, a memória de um grupo é resultado de um trabalho de enquadramento, que se alimenta da seleção e da interpretação de um material histórico com o objetivo de manter a coesão do grupo e definir suas fronteiras, reforçando o sentimento de pertencimento e marcando as oposições irreduzíveis.

Na perspectiva do referencial teórico fornecido por Pollack, a escolha dos patronos da Academia Fluminense e o procedimento das solenidades acadêmicas servem para reforçar a memória da instituição, marcando o lugar que ela ocupa na sociedade. Esta memória institucional legitima a Academia como um espaço de preservação e de continuidade da tradição, que, segundo os acadêmicos, estaria ameaçado com o desenvolvimento das novas concepções de arte que ocorriam desde a criação da instituição, como podemos observar em diversos discursos. A Revista da Academia, ao lado da publicação, pela entidade, de um livro sobre a biografia dos patronos (ver mais adiante), como fontes de informação das atividades da instituição, constituem o espaço onde esta memória garante a sua perenidade de forma mais eficaz.

Discursos em homenagem aos patronos e em cerimônias de posse, homenageando os antigos membros e os que os substituiriam, foram identificados como os proferidos em maior número. Nota-se que a abordagem e a discussão de literatura são feitas através da elaboração de biografias dos autores¹⁷. Obras ou gêneros literários são temas raros entre os discursos, e tópi-

¹⁶ Michel Pollack, “Memória, esquecimento, silêncio”, *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, pp. 3-15.

¹⁷ Este procedimento metodológico constitui um dos mais antigos da historiografia, tendo sido utilizado por Vasari em sua obra *A Vida dos Artistas*, considerada um marco inicial da historio-

cos nos campos da educação, da cultura, da história do Estado ou de regiões específicas são encontrados com menor frequência. Em comum, os discursos têm a característica de abordar assuntos regionais, não raro lhes atribuindo uma importância nacional.

A diversidade de temas dos discursos deve-se ao fato de a Academia Fluminense de Letras não se restringir ao debate literário. Além da Classe de Letras, a mais importante e com maior número de membros, possui também as Classes de Ciências Sociais e Políticas, de Ciências e de Belas Artes. Desta forma, a instituição exercia um importante papel para o Estado, pois o promovia em diferentes áreas, as mesmas que contavam com institutos nacionais¹⁸.

A importância dada pelo Estado à Academia pode ser vista de diferentes ângulos, e a situação física de sua sede, situada em um dos lados da Praça da República, é uma indicação clara desta vinculação entre a instituição e o poder oficial. Como é sabido, Niterói era, à época, capital do Estado do Rio de Janeiro, que exercia importante papel político, econômico e cultural na Primeira República. A Praça da República, no centro de Niterói, é o local onde estão presentes duas das principais instituições de poder do Estado – a Assembleia Legislativa e o Tribunal de Justiça – com seus prédios imponentes, de arquitetura eclética, e compostos de vários elementos emprestados da arquitetura clássica, formando todo o conjunto uma alegoria da ordem e da tradição política democrática. O centro da praça é marcado por um imponente monumento à República, de autoria do escultor Luís Otávio Correa Lima, numa significativa referência à pátria e ao regime republicano, e a localização da Academia em um espaço repleto de simbologias referentes ao Estado e à nação colabora para reforçar a hipótese de que suas atividades, que cen-

grafia da arte, escrita à época do Renascimento italiano, e superada depois por tantas outras histórias da arte, elaboradas sob outros critérios teórico-metodológicos, não mais assentados em biografias de personalidades, mas em épocas, estilos e, depois, mais contemporaneamente, em questões específicas da cultura visual das sociedades.

¹⁸ O modelo de divisão em “classes” é o mesmo do *Institut de France*, organizado sob Napoleão, após a Revolução. O estabelecimento do *Institut de France*, em essência uma instituição literária ou lingüística com seções dedicadas às artes, à política e às ciências naturais, reunia classes ou seções. Nele, a *Académie des Beaux-Arts*, por exemplo, formava uma de suas seções ou “classes” e era uma corporação que se autopropetava graças ao sistema de membros vitalícios eleitos. Ao morrer, o lugar do acadêmico era preenchido por meio de eleição de candidatos que se manifestavam interessados na vaga então aberta e o escolhido distinguia-se em geral muito mais por sua ortodoxia do que por suas realizações. Cf. Lorenz Eitner, *An Outline of 19th Century European Painting from David to Cézanne*, New York, Harper & Row, 1988, vol.1, pp. 272-3.

tralizavam os debates culturais fluminenses na então capital estadual e projetavam a tradição local para o restante do país, através de intercâmbios com outras academias, membros correspondentes e da publicação de revistas e livros, eram bem vistas – e até incentivadas – pelo Estado.

A sede da Academia, ocupando um auditório no segundo andar do prédio da Biblioteca Pública Estadual, localizada em um dos lados da Praça da República, segue o mesmo estilo predominante no conjunto arquitetônico do local. No auditório, encontram-se elementos arquitetônicos ornamentados com folhas de café, coroando as portas de acesso ao auditório, em alusão a uma das principais riquezas do Estado e à República¹⁹. Tais elementos são frontões triangulares, numa referência à Antigüidade e à tradição. Em dois vitrais, localizados atrás da imponente mesa da presidência, em madeira entalhada, estão retratados, de cada lado, José de Alencar e José Bonifácio, voltados para a platéia, completando-se, assim, por meio de signos reconhecíveis, a ligação entre o poder, a cultura e a tradição.

A Revista da Academia Fluminense de Letras

A Revista da Academia Fluminense de Letras é a principal fonte que temos atualmente para conhecer e pesquisar os discursos acadêmicos da instituição. Na sessão “Advertência”, os editores expõem, em cada número, as características da edição, os objetivos e o papel da Revista na Academia. Intercâmbio com outras instituições, movimentação constante do acervo e garantia da perenidade dos trabalhos dos acadêmicos são alguns destes objetivos. De fato, a Revista passou a exercer um importante papel na preservação do acervo da instituição, já que, devido a um incêndio, ocorrido em setembro de 1957, no *Jornal do Commercio*, onde os volumes eram impressos e guardado o arquivo da Academia, vários documentos se perderam²⁰.

Ao todo, foram quinze os números da Revista, publicados durante os anos de 1949 e 1976. Ocorreram dez publicações anuais até 1957, sendo que, em 1951, houve duas publicações. Todas estas edições da Revista tiveram como diretor²¹ o acadêmico Luiz Lamego. Quanto às outras cinco publicações, ocor-

¹⁹ É oportuno lembrar que um ramo de café compõe o brasão da República Brasileira, tendo o ramo de café com frutos sido muitas vezes empregado também como ornamentação interior e externa de prédios públicos na Primeira República e mesmo depois.

²⁰ Como informa o volume XI da *Revista da Academia Fluminense de Letras*, de agosto de 1960.

²¹ Designação da própria Revista.

reram nos anos de 1960, 1961/1962, 1968, 1970 e 1976, e contaram com a direção de diferentes acadêmicos, como Lacerda Nogueira, Carlos Maul e Albertina Fortuna, nesta ordem. As revistas, inicialmente, publicavam “Discursos e conferências” e o “Noticiário”, com informações relacionadas aos interesses dos acadêmicos: artigos escritos por seus membros para outros meios, resenhas de livros, óbitos, conferências, entre outros. A partir do terceiro volume (outubro de 1950) passou a ser publicada, também, a sessão “Colaboração”, com artigos de acadêmicos de todas as classes e de membros correspondentes, a maioria escrita especialmente para esta publicação, sendo algumas colaborações discursos dos membros proferidos em outras instituições.

Observa-se que, dos discursos e das conferências publicados na Revista, poucos são os produzidos no mesmo ano das publicações ou proximamente a ele. Cada número tem publicados, no máximo, dois discursos dos anos de 1950, sendo a maioria dos anos de 1920 e 1930. Podemos extrair desta constatação um indicativo de que, durante os anos de 1940 e, principalmente os de 1950, a Academia enfrentou dificuldades para reunir seus membros. Contribui para esta hipótese a publicação, na sessão “Noticiário”, das atividades da Academia.

Quanto às reuniões, observa-se que ocorriam, em média, de seis a três vezes por ano, algumas delas apenas para resolver questões internas, como, por exemplo, reforma das dependências, escolha de nomes para cadeiras vagas e determinação das solenidades. Muitas das reuniões previstas a cada publicação para o ano seguinte não aconteciam, para o que a Revista fornecia justificativas nem sempre muito claras ou aceitáveis, como o “calor” no ambiente do auditório, no verão, ou apenas citando “dificuldades”, sem todavia especificá-las.

Após o incêndio que danificou os arquivos da Academia, a Revista sofreu mudanças sensíveis. Lacerda Nogueira, então seu principal organizador, abandonou a Revista na edição seguinte (agosto, 1961/62), vindo a falecer em 1968. As três últimas publicações sofreram uma forte redução no número de páginas, na quantidade de discursos do acervo e nos cuidados com a edição, sendo que alguns discursos se encontram divulgados até mesmo sem referência de data. Na penúltima edição, muitos dos textos publicados sequer constam do índice. Como justificativa para estas mudanças são apontadas, na “Advertência” do volume XII, além do afastamento de Lacerda Nogueira, a falta de recursos financeiros.

Deve-se ainda observar que, além das revistas, a Academia publicou algumas separatas com discursos, como também o livro *Patronos da Academia Fluminense de Letras*, em 1975, no qual se encontram as biografias dos da Classe de Letras.

Antônio Parreiras e seus discursos na Academia Fluminense de Letras

O pintor Antônio Parreiras, após vários anos passados em alternância entre o Brasil e a França, realizando exposições, executando encomendas oficiais de decorações para prédios públicos e participando de salões de arte, experimentou nos seus últimos anos uma vida também como intelectual. E se, como tal, não logrou alcançar o brilho conquistado no mundo da pintura, não se pode dizer tampouco que passou em brancas nuvens no campo das letras, nos dez derradeiros anos de sua vida em que lhe vieram várias formas de reconhecimento público, entre elas um busto em uma praça e seu nome dado a uma rua, ambas em Niterói, poesias em sua homenagem, um hino escolar laudatório e, enfim, a ocupação de uma cadeira na Classe de Belas Artes da Academia Fluminense de Letras.

É difícil precisar que fato, exatamente, ocasionou a entrada de Antônio Parreiras para a Academia Fluminense de Letras como membro da Classe de Belas Artes. Não localizamos, nos números da Revista, a publicação de seu discurso de posse e nem a data em que a mesma se deu. Sabemos, porém, que isto ocorreu no em torno de 1930, pois seu primeiro discurso – “Aleijadinho” – já como acadêmico, é datado de 30 de agosto daquele ano, início da década de sua morte, ocorrida em 1937, aos 77 anos de idade.

O reconhecimento público de seus méritos de pintor com certeza lhe rendeu a atenção da Academia, à qual pertenciam também, nos anos de 1930, outros artistas de prestígio como Georgina e Lucílio de Albuquerque. A publicação pelo pintor da primeira edição de seu livro de memórias, *História de um pintor contada por ele mesmo*²², em 1926, deve ter-lhe assegurado, contudo, um prestígio especial aos olhos dos homens de letras da Academia, e não é gratuito o fato de que Antônio Parreiras tenha proferido diversos discursos na instituição na década de 1930, quando seu livro já havia sido lido por vários acadêmicos²³.

²² Terceira edição, pela Editora Niterói Livros/Fundação de Arte de Niterói, 1998.

²³ Alguns discursos do pintor na Academia Fluminense de Letras encontram-se em forma manuscrita no acervo do Museu Antônio Parreiras, em Niterói, e foram recentemente publi-

Em seus discursos na Academia Fluminense de Letras, Antônio Parreiras teve a oportunidade de expor os traços mais marcantes de sua concepção de arte, manifestando sua opinião principalmente em questões como a da cópia na arte, a arte nacional, o determinismo social e geográfico na produção artística e o modernismo. Vejamos mais de perto cada uma destas questões e como as idéias do pintor se projetam em diferentes campos, ao mesmo tempo buscando também captar a mentalidade da instituição e da época em observação.

A cópia na arte: constrangimentos ao talento do artista

Em diversas ocasiões, nos pronunciamentos dos discursos, inevitavelmente aflora a crítica de Antônio Parreiras ao ensino de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial, e à qualidade da produção artística a ela ligada. O pintor abertamente discordava dos métodos de ensino da instituição e da prática corrente da pintura, questionando com impaciência a qualidade da produção acadêmica brasileira. Aborrecia-lhe a Academia produzir quadros que, para ele, eram cópias quase que fotográficas de modelos e estampas velhas e desgastadas, apresentadas aos alunos nas aulas, como modelos que, principalmente no que se referia ao gênero paisagem, foco principal de suas críticas, retratavam paisagens européias já muitas vezes reproduzidas em obras, sem as qualidades das pinturas originais. Para Parreiras, a pintura, assim como a escultura, não se poderiam limitar a simplesmente realizar cópias dos objetos retratados. O mais importante na arte, acreditava, era a característica individual transmitida por cada artista à sua obra, o que aconteceria através da interpretação pessoal da realidade. Os estudantes da Escola, no entanto, não estariam, em seu julgamento, recebendo um tipo de ensino que valorizasse esta capacidade, limitando-se a apenas copiar o que seus mestres lhes indicavam ou recomendavam.

A crítica ao método da cópia e ao cerceamento do artista não era nova e, na verdade, constituía questão debatida já há algum tempo nas academias

cados por Valéria Salgueiro (Introd. e Org.), *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*, Niterói, EdUFF, 2000. Dentre os discursos na Academia Fluminense de Letras, publicados nesta coletânea de textos do pintor, estão um agradecimento do pintor pela homenagem ao seu jubileu artístico, uma saudação ao acadêmico Nogueira da Silva, um agradecimento pela placa na rua com o seu nome (em Niterói), uma palestra crítica de uma exposição modernista, além de um discurso em memória pelo centenário do pintor Victor Meirelles (“Os Mestres”), este último publicado também na Revista da Academia.

européias por importantes teóricos da arte da segunda metade do século XVIII e início do XIX, como o inglês Joshua Reynolds (1723-1792) e o francês Quatremère de Quincy (1755-1849). Reynolds tinha uma visão tipicamente evolucionista da arte e seus discursos²⁴, proferidos na *Royal Academy* de Londres, foram traduzidos para várias línguas, exercendo profunda influência sobre o pensamento nas diversas academias de arte européias. Para ele, a aprendizagem da arte deveria iniciar-se com a cópia das obras dos grandes mestres do passado de modo que, com o passar do tempo, pudessem ser percorridos todos os passos dados ao longo da história da arte. De acordo com esta premissa metodológica, assentada na idéia de progresso, o aluno poderia, depois, realizar seus próprios trabalhos, tornando-se capaz de superar os grandes mestres e de transcender a realidade em suas obras. No caso do Brasil, Antônio Parreiras reconhece, em seus discursos, haver dificuldades em relação ao ensino das belas artes partindo desta premissa, dada a carência de museus e obras de mestres do passado disponíveis na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, sendo que, mesmo as que se encontravam sob os cuidados da instituição, não eram bem conservadas e dificilmente expostas aos alunos²⁵.

Sob a influência também de ideais iluministas e eurocêntricos, Quatremère de Quincy formulou críticas ao ensino acadêmico de sua época, acusando-o de exercer uma autoridade despótica sobre a arte e os artistas, de padronizar as habilidades artísticas dos alunos e de ser a academia uma instituição que concedia privilégios comprometedores do desenvolvimento da arte²⁶. Em sua célebre obra *An Essay on the Nature, the End, and the Means of Imitation in the Fine Arts*, Quatremère de Quincy, arqueólogo e antiquário que formou suas idéias sobre arte principalmente em Roma, na década de 1770, entendia a cópia nas belas artes como algo dependente da atividade intelec-

²⁴ Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (Introd. Elder Olson), Chicago, Packard and Company, 1945. Os discursos acadêmicos de Joshua Reynolds, artista e professor da Royal Academy de Londres, constituem uma importantíssima referência para a pesquisa da história do ensino e da prática artística acadêmica no século XVIII, válida tanto para a própria Inglaterra quanto para o mundo acadêmico europeu, num sentido mais amplo. Pronunciados em solenidades na academia londrina, formam uma base para a teoria da arte do século, cuja influência se estendeu pelo XIX.

²⁵ Antônio Parreiras, “Victor Meirelles” (conferência lida na AFL, na sessão de 20 de outubro de 1932), Valéria Salgueiro, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ Cf. Quatremère de Quincy, “Considérations sur les arts du dessin” (1791), Lorenz Eitner, *Neoclassicism and romanticism 1750-1850*, New Jersey, Prentice-Hall, s/d, vol. I, pp. 115-6. Coleção Sources and documents/History of art.

tual²⁷. Para ele, o ideal artístico não estava em uma forma determinada de beleza a ser copiada e eternizada, mas sim em tudo que fosse criado por aquela faculdade humana, permitindo que o artista concebesse uma obra em sua mente antes de executá-la, ou seja, pela idealização. A cópia, sob esta premissa, não seria o mero e simples retrato da realidade, pois buscaria sempre transcendê-la, mantendo com a realidade uma relação não de imitação, mas de referência. Esta crítica foi formulada em uma época em que duas tendências distintas se afirmavam na arte européia: por um lado, uma produção cada vez mais mecânica e estereotipada, que buscava a expressão “clássica”, de acordo com os princípios praticados por Jacques-Louis David; por outro, numa perspectiva tipicamente romântica, o interesse crescente pela observação atenta da natureza, com sua exaltação do gosto “nativo” e ênfase no conteúdo emotivo e na expressão pessoal²⁸. O pensamento de Quatremère de Quincy, que foi tão importante para a teoria da arte e da arquitetura na França, no período napoleônico, foi afetado por todas estas idéias, mas o estereótipo neoclássico o incomodava particularmente, que percebia como uma interpretação errônea que não levaria a ideal algum.

As premissas e as idéias dos dois teóricos acima produziriam tensões cada vez maiores e insuperáveis no combate travado entre a teoria da arte e a produção artística efetivamente realizada, que só se iriam resolver ao final do século XIX, com a ruptura com a tradição acadêmica. No Brasil, a descrença no ideal acadêmico de copiar a realidade, transcendendo-a, deu-se mais tarde, no século XX, e Antônio Parreiras foi uma figura emblemática do beco sem saída criado pela teoria da arte de extração iluminista, veiculada no pensamento de Reynolds, Quatremère de Quincy e outros contemporâneos, para o crescente prestígio do empirismo e, por outro lado, herdeiros da cultura e da tradição clássicas. Colhendo bons exemplos na arte brasileira junto aos que julgava ser os nossos maiores mestres, Parreiras ressalta que a tentativa de fugir de modelos preconcebidos e da simples cópia era característica encontrada na pintura de Víctor Meirelles, ao se referir ao quadro “Guararapes”:

²⁷ Joshua C. Taylor, *Nineteenth-century theories of art*, Berkeley, Los Angeles/London, University of California Press, 1987, pp. 83-103.

²⁸ Walter Friedlaender, *David to Delacroix*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, pp. 2-5.

Aí tudo o que é nosso é interpretado por um temperamento excepcional.
Notem, meus Senhores, que eu disse interpretado, e não copiado.
Copiar não é missão de artista, é missão de máquina fotográfica²⁹.

Pela crítica exemplificada acima, Antônio Parreiras manifesta interessante percepção de um artista (Victor Meirelles) que, na historiografia da arte brasileira, tem sido considerado predominantemente por seu academismo, julgando-o segundo premissas muito semelhantes àquelas sobre as quais Reynolds e Quatremère de Quincy sustentaram sua crítica mais de um século antes. A crítica marca a posição do pintor Antônio Parreiras, em plena década de 1930, no campo de tensão formado por forças inconciliáveis, representadas pela fé na imitação e, por outro lado, pelo culto tipicamente moderno ao individualismo e à expressão individual.

Arte nacional: a persistência de uma questão central

Antônio Parreiras viveu sua maturidade em uma época de exacerbado nacionalismo e exaltação patriótica, o que explica que tenha claramente incorporado o discurso nacionalista de seu tempo, projetando-o no campo específico da arte. Em um de seus discursos na Academia Fluminense de Letras, afirma que o grande valor dado à arte européia pela academia e pelos poucos críticos e donos de galerias no início de sua carreira (década de 1880), quando a pintura dava seus primeiros passos no país, dificultou o desenvolvimento de uma arte nacional. O paisagista afirma ainda que, neste período, os artistas eram mal vistos na sociedade, pois aqui a arte ainda era pouco conhecida como “fator de civilização”³⁰, uma importante idéia do iluminismo – a de que a arte poderia melhorar a humanidade, civilizando-a – que Antônio Parreiras incorporou a seu discurso.

Na alocução “Victor Meirelles”, publicada na Revista da Academia Fluminense de Letras³¹, Parreiras exalta o que prezava como os mais elevados valores nacionais, afirmando que Meirelles e Pedro Américo fizeram com que a arte brasileira surgisse em 1850, e criticando, por outro lado, o papel da

²⁹ Antônio Parreiras, “Discurso pronunciado na Academia Fluminense de Letras, saudando Nogueira da Silva” (s/d), Valéria Salgueiro, *op. cit.*, p. 128.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

³¹ Antônio Parreiras, “Victor Meirelles” – conferência lida na AFL, na sessão de 20 de outubro de 1932 – *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Rio de Janeiro, Jornal do Commercio-Rodrigues & C., 1950, pp. 25-36.

Missão Artística Francesa, que teria deixado trabalhos simplesmente “detestáveis”. O pintor esclarece sua concepção de arte brasileira, que se confundiria com a de uma arte que conseguisse retratar os elementos genuinamente nacionais. Afirma que “a arte não tem pátria” e que não é contra os estrangeiros que lecionam arte no Brasil para “colaborar na obra da grandeza nacional”, mas mantém-se vigilante com a postura de que o que os estrangeiros não poderiam jamais fazer era impedir o desenvolvimento da arte, de acordo com “os sentimentos e orientação nacionais”³². Neste mesmo sentido, critica os alunos brasileiros que, após passarem um período estudando na Europa com bolsa de estudos concedida pelo governo, voltam pintando da mesma forma que seus professores, sem conseguir desenvolver uma abordagem pessoal, uma individualidade, em sua pintura.

Críticos de arte e donos de galerias no Brasil, em seu papel na formação de uma arte nacional, não escapavam à observação crítica de Antônio Parreiras, um papel, aliás, percebido por ele como negativo, por depreciarem as obras que não seguiam as normas da estética acadêmica. Pedro Américo e Victor Meirelles, a seu ver, teriam dado os primeiros passos para um pretendido desenvolvimento autônomo da arte brasileira: “Que bela figura de oficial! Como ele é brasileiro!”³³ – é um dos comentários de Parreiras sobre o quadro “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo. Infelizmente, esta contribuição dos dois mestres não teria sido transmitida aos alunos, segundo Parreiras, por terem sido ambos os professores expulsos da Academia após a Proclamação da República, numa crítica sua às limitações do novo regime e à sua incapacidade de distinguir valores acima das orientações políticas republicanas, se é que elas existiam assim, tão definidas.

Sobre Victor Meirelles, Antônio Parreiras afirma que, “se tivéssemos seguido os preceitos de arte que se encontram na imensa paisagem dos “Guararapes”, já hoje teríamos uma escola de paisagem brasileira”³⁴, com o que acaba questionando o pioneirismo do Grupo Grimm, ao qual ele próprio pertencia.³⁵ O paisagista refere-se ainda à utilização, por Nogueira da Silva,

³² *Ibid.*, p. 121.

³³ *Ibid.*, p. 128.

³⁴ *Idem.*

³⁵ É importante ressaltar que, para Parreiras, a cópia ainda estava presente nas obras de Pedro Américo e Victor Meirelles. No seu discurso “Victor Meirelles”, o palestrante afirma que tudo que se vê na tela “Guararapes” é “rigorosamente verdadeiro”, mas ressalta que os personagens e a vegetação são tipicamente brasileiros.

em suas obras de pedras coletadas em incursões na “traíçoeira floresta”, mesmo sendo criticado pelos que “querem que sejamos eternos colonos da Europa e não admitem ao Brasil uma arte, expressão do seu temperamento, hábitos e costumes”³⁶. E é baseado nestas críticas que Parreiras se junta ao pintor alemão Georg Grimm, que introduziu na Academia a pintura ao ar livre, sendo justamente a partir do “Grupo Grimm” (década de 1880) que a pintura de paisagem no Brasil sai dos gabinetes acadêmicos, fazendo com que o pintor represente em sua obra o que observa diretamente na natureza, o que está de acordo com o que parece ser sua concepção de arte nacional.

No aspecto acima, percebemos os traços de modernidade, sublinhando a crítica do discurso de Antônio Parreiras. Ao buscar valorizar os elementos brasileiros na pintura, rompe com os parâmetros acadêmicos da arte, cujo referencial era a cultura clássica, absorvida pela cultura européia, apontando para o desenvolvimento de uma arte nacional, cuja base estaria na representação de elementos brasileiros.

O determinismo social e geográfico: um modelo que aprisiona

É possível observar nos discursos de Antônio Parreiras uma perspectiva determinista da produção artística, influenciada pelos princípios defendidos pelo filósofo e historiador Hippolyte Taine (1828-1893), professor da *Sorbonne* e da *École des Beaux-Arts*, em Paris, e da Universidade de Oxford. Embora não seja possível assegurar que Parreiras o tenha lido, sabemos que este autor influenciou bastante a crítica de arte em nosso país no final do século XIX. Para Taine, que encarna o ideário determinista de sua época, uma obra de arte não poderia ser analisada sem que o contexto social da época em que foi produzida fosse considerado. Desta forma, ela não deveria ser encarada como a produção de um gênio isolado, mas sim como resultado do trabalho de um indivíduo que seria a encarnação das principais características de seu tempo, levando em conta aspectos como o meio e a raça³⁷.

Em sua teoria, Taine compara o dom artístico a uma semente de laranja, cuja germinação só poderia ocorrer diante de condições de solo, temperatura e umidade adequadas. Quanto mais perfeita a combinação destes três fatores, mais frondosa seria a planta e, inversamente, onde eles não ocor-

³⁶ Antônio Parreiras, “Victor Meirelles”, *op. cit.*, p. 121.

³⁷ Cf. Joshua C. Taylor, *Nineteenth-century theories of art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1987, pp. 370-83.

ressem, a semente, se germinasse, transformar-se-ia em uma árvore limitada, sem atingir seu desenvolvimento pleno. Com este raciocínio, Taine entendia ocorrer uma seleção natural do que se poderia desenvolver com maior sucesso em cada lugar e, para ele, a “temperatura moral” exerceria o papel de permitir ou não o desenvolvimento de determinados dons artísticos na sociedade. Segundo ele, baseando-se inclusive em estatísticas, todas as sociedades teriam a mesma proporção de indivíduos propensos a desenvolver dons artísticos, embora esta aptidão só viesse a desabrochar onde cada “semente” encontrasse ambiente favorável para tanto³⁸. Desta perspectiva, o meio social, em suma, mais do que influenciar as decisões do sujeito, determinaria o tipo de obra que os indivíduos iriam produzir. É o determinismo levado ao extremo e não haveria como dele escapar. Em um meio, por exemplo, onde a sociedade se encontrava em crise, predominariam as pinturas com tons escuros, já que o autor, cercado de melancolia por todos os lados, não teria nenhuma fonte de inspiração para pintar temas mais alegres.

É neste mesmo sentido que Parreiras critica a obra do escultor mineiro Aleijadinho, em seu primeiro discurso proferido na Academia Fluminense de Letras, já empossado, e publicado em sua Revista³⁹. Já no início do discurso, o pintor diz não aceitar o que é qualificado como “estilo colonial”, por achar impossível que, em um meio onde “predominavam a ignorância e as aspirações puramente materiais” dos tempos coloniais, “no meio de selvas”, referindo-se à região das Minas Gerais, houvesse alguma preocupação com o desenvolvimento de um estilo arquitetônico. Na verdade, para ele, até o ano em que o discurso foi proferido, em 1930, havia no Brasil uma preocupação incipiente com o estilo arquitetônico, responsável pela verdadeira “salada de todos os estilos da arquitetura brasileira, imitação vulgaríssima, mecânica, inconsciente, procurada por um povo pouco cioso de sua nacionalidade”⁴⁰.

Da perspectiva do determinismo, e pressupondo a visão da cópia na arte que observamos anteriormente, o artista e acadêmico Antônio Parreiras encarna uma profunda descrença na capacidade de transcendência da obra do Aleijadinho. Para ele, este artista estava muito preso à realidade em suas

³⁸ Hippolyte Taine, “On the production of the work of art”, Joshua C. Taylor, *op. cit.*, pp. 371-83.

³⁹ Antônio Parreiras, “O Aleijadinho” – conferência lida na AFL, na solenidade de 30 de agosto de 1930 – *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, 1951.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27. O autor se referia à predominância de estilos derivados de diferentes épocas e lugares da arquitetura européia, que dominavam a brasileira, no ecletismo típico do início do século 20.

esculturas e, por isto, não conseguiu transcendê-la e nem dar um ar de “divindade” (sublimidade) às suas criações em torno de temas religiosos. Segundo ele, Aleijadinho não interpretava, “retratava” simplesmente tudo que via na natureza, e até mesmo a tentativa do escultor mineiro de reproduzir a realidade absoluta em suas obras foi inútil, pois, para tanto, lhe faltava a técnica. Além do mais, sua “falta de estética”, como ele chama, não ocorria apenas por sua deficiência técnica, mas principalmente por sua visão de arte, que seria inata ao artista, num meio que não favorecia o desenvolvimento de seu talento, ou, parafraseando Taine, “que não permitia sua semente germinar”.

Prosseguir ou permanecer: eis a questão!

Com os pontos acima destacados, Parreiras apresenta, em outros exemplos, o que seria para ele o limite da cópia na arte e sua valorização da interpretação pessoal do artista. Sua crítica, contudo, está longe de representar falta de compromisso com a realidade visível. Ao contrário, como pode ser percebido em seus discursos, mantém-se na difícil posição do artista crítico com o passado e a tradição, por um lado, mas que, por outro, rejeita taxativamente a ruptura com o vínculo entre arte e natureza, pondo-se na desconfortável e inconciliável situação de defender um compromisso que se tornaria logo insustentável: o de criticar o passado e defendê-lo ao mesmo tempo.

Ao discursar sobre o “futurismo”⁴¹, faz severas críticas ao que classificou como uma “lepra contagiosa”, que, segundo ele, já se encontrava “felizmente completamente repudiada na Europa”⁴². Compara a obra dos modernistas a caricaturas de obras de Giotto (1267-1337), atribuindo-lhes, contudo, a desvantagem de que sua produção era feita sem a ingenuidade do escultor italiano, descrevendo, em seguida, um quadro exposto em um salão que lhe “produziu calafrios”:

Na tela, no primeiro plano, estava pintado um enorme pé humano. Do formidável pé, saía uma tripa gangrenada que, dando voltas, chegava até o alto da tela. Na extremidade da tal tripa, havia uma cabeça muito pequenininha, do

⁴¹ Em Antônio Parreiras, o termo “futurismo” é utilizado com o sentido com que, posteriormente, veio a ser entendido o modernismo.

⁴² Antônio Parreiras, “Palestra crítica de exposição modernista – Missão difícil”, Valéria Salgueiro, *op. cit.*, p. 163. Em nossa pesquisa, não pudemos identificar quando exatamente esta palestra foi proferida na AFL.

tamanho de um ovo. Representava a cabeça de uma velha. E tudo isso constituía um retrato de gente⁴³.

Parreiras continua, descrevendo depois seu encontro com a autora do quadro referido acima, “mulher perfumada” à qual dirige comentários nitidamente desqualificadores, afirmando que ela “não era uma tripa, não, era bem redondinha, bem feitinha”, com “grossas pestanas”, com “dedos longos e finos, acabando numas unhas cor de tomate maduro”, que afirmava que “o futurismo era a forma de salvar a arte nacional”. Antes que ela o “arranhasse com os dez tomatinhos”, o paisagista afirma que escapuliu do salão, enquanto a pintora circulava como “Josephina Backer” ao encontro de moços que iam entrando no ambiente da exposição. “Ia cuidar do futuro”, conclui Parreiras, com ironia ácida e flagrante machismo⁴⁴. As imagens, tecidas com palavras de um misto de deboche e irritação, sugerem tratar-se de exposição modernista realizada por Tarsila do Amaral, e a obra, possivelmente, o Abaporu. A reação de Parreiras evidencia todo o desconforto que a ruptura e as novas linguagens do modernismo lhe causavam, às quais reagia defensivamente com ironia e desprezo.

Conclusão: o lugar e o sentido da atuação de Antônio Parreiras na Academia Fluminense de Letras

Pelos discursos publicados na Revista da Academia Fluminense de Letras, pudemos identificar um perfil das discussões travadas na instituição, onde se destaca o culto à tradição nela praticado. Este amor ao passado, quando ameaçado, inflamava-se em críticas intransigentes, sempre no ímpeto de preservar valores tradicionais e garantir a perpetuação do *status quo*. A crítica mais ferrenha veiculada nos discursos da Academia dirigia-se invariavelmente ao que mais em cheque colocava suas premissas e os valores que prezava, ao que, enfim, mais a ameaçava. E, relativamente à crítica ao modernismo, este parece ser justamente um dos principais pontos de identificação entre o pintor Antônio Parreiras e a Academia, já que ambos o repeliam com veemência.

Em seu tempo como crítico, Antônio Parreiras está situado em um período que caminha para uma progressiva ruptura nas artes com a tradição figurativa, e seus discursos proferidos na Academia Fluminense de Letras

⁴³ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 167-8.

refletem, como vimos, grandes preocupações do autor, já no fim de sua vida, em relação a esta questão, ao ensino artístico e aos parâmetros de entendimento do que seria uma arte nacional. Mas, para o pintor, o desenvolvimento das artes no Brasil, com a introdução de novos métodos de ensino e a adoção de temas nacionais, não passava absolutamente pela ruptura com o modelo de pintura vigente desde os tempos da Academia Imperial, mas tão somente por sua reformulação em pontos específicos. Vejamos mais de perto esta sua posição ambígua, que vai levá-lo à defesa de pontos inconciliáveis, emblemática de um período que deseja mudanças, mas não sabe ainda exatamente para que direção andar. Ele parece ter encarnado, melhor do que ninguém, a ambivalência deste momento.

Não podemos perder de vista que a época em que Parreiras ingressa na Academia Fluminense de Letras, no entorno de 1930, é um período em que o modernismo brasileiro procurava cada vez mais ocupar um espaço no campo artístico em nosso país, o que ficou evidente desde a realização barulhenta da Semana de 22. Os modernistas, optando por não aprofundar o confronto e a luta por novos espaços de legitimação dentro das instituições reconhecidas, procuraram entrar no campo artístico por outras estratégias, externas, que, com o tempo, foram ganhando maior aceitação por seus pares. Este processo de estabelecimento no meio artístico brasileiro contou com mecanismos de inserção como a criação da Bienal de São Paulo que, em sua primeira exposição, tratou de colocar o modernismo dentro de uma tradição artística, para a qual as pinturas de paisagem foram apropriadas. E a crítica desta ascensão do modernismo parece ser justamente o ponto de interseção entre Parreiras e os ideais da Academia Fluminense de Letras. Nos discursos publicados na Revista, datados dos anos de 1930, de sua atuação na Academia, são, de forma recorrente, mencionados os movimentos externos de contestação à tradição, marcando o papel da instituição como protetora deste valor. Há, contudo, nestes discursos, pontos de comunhão com o modernismo. O tema do desenvolvimento de uma arte brasileira, por exemplo, também estava muito presente nos debates modernistas, em termos muitas vezes similares aos defendidos por Parreiras. Oswald de Andrade nos fornece um exemplo desta afirmativa: em uma coluna do jornal *O Pirralho*, em 1915, o autor dirigiu uma severa crítica aos artistas que iam para uma temporada de estudos no exterior, com bolsa do governo brasileiro, que se encantavam com a vida social européia e, ao retornarem ao Brasil, punham-se a pintar temas

européus. Acostumados com “a natureza já trabalhada pelo homem na Europa”, estes pintores desprezavam

[...] a natureza tropical e virgem, que exprime luta, força desordenada, e vitória contra o mirrado inseto que o quer possuir. No entanto, daí, quanta sugestão exuberante, violentamente emotiva, não poderia dar a temperamentos de escolha a chance de criar uma grande escola de pintura nacional.

Porque não nos faltam os mais variados modelos de cenários, os mais diversos tons de paleta, os mais expressivos tipos da vida trágica e opulenta do nosso vasto *hinterland*.

Que se convençam eles, os nossos futuros pintores, de que não precisamos emprestar a vida própria a cada arte de país europeu, para termos uma arte também⁴⁵.

Conhecendo a obra de Antônio Parreiras, sabemos que ele está longe de poder ser considerado um pintor modernista, no sentido da ruptura vivida por pintores modernos como Anita Malfati, Tarsila do Amaral e outros, apesar de já apresentar traços de modernidade em suas obras desde o início de sua carreira, ainda no século XIX (individualidade no traçado e no colorido, pinceladas largas e sem acabamento, recortes restritos, assuntos nacionais, entre outros). Mas, por outro lado, também não pode ser considerado um pintor acadêmico, no sentido usualmente atribuído ao termo⁴⁶, e nem tampouco no sentido literal da expressão, o de ser egresso da Academia: sua passagem pela Academia Imperial de Belas Artes foi muito rápida, como aluno ouvinte e, mesmo assim, logo abandonou a instituição para pintar com Georg Grimm e seu grupo, ao ar livre.

Como entender, então, não sendo Antônio Parreiras um pintor acadêmico, e tendo ele, em tantas ocasiões, dirigido tão severas críticas à Academia (depois Escola) de Belas Artes por seus métodos antiquados, que compartilhasse com a Academia Fluminense de Letras a mesma visão crítica de intolerância diante do modernismo? Como entender, enfim, este seu posicionamento “pela modernização” e “contra o modernismo”, aparentemente tão contraditório?

⁴⁵ Oswald de Andrade, “Em prol de uma pintura nacional”, *O Pirralho* (Seção “Lanterna Mágica”), São Paulo, ano IV, nº 168, 02 de janeiro de 1915.

⁴⁶ Este sentido relaciona-se à idéia de uma forma-padrão, transmitida e cultivada nas academias de belas artes, onde se destaca um tratamento extremamente acabado da figura humana, com acentuado modelado e poses específicas, inspiradas nas esculturas greco-romanas, praticadas em seções de modelo vivo.

Uma hipótese que justificaria o ingresso de Antônio Parreiras na Academia Fluminense de Letras teria sido o fato de esta ser uma entidade em que o reconhecimento de seus pares lhe garantiria uma participação mais efetiva no campo das artes, em particular no meio oficial⁴⁷. Além de ser uma instituição que afirma o reconhecimento pelos pares, a Academia Fluminense de Letras é uma associação que mantinha, àquela época, relações muito próximas com o Estado do Rio de Janeiro. Graças a isto, apresentava entre seus membros pessoas influentes, ligadas à política, o que facilitaria a Antônio Parreiras principalmente a venda de seus quadros históricos, trabalhos que realizou com significativa dedicação e em quantidade expressiva, a ponto de sedes administrativas de quase todos os Estados brasileiros possuírem quadros históricos seus, algumas até mais de uma obra. Colabora para esta hipótese o fac-símile de uma carta por ele escrita a Nogueira da Silva, datada de 29 de abril de 1936, um ano antes de sua morte. Nesta carta, publicada na própria Revista da Academia, Parreiras agradece a ajuda dada pelo acadêmico e pelo Diário Oficial do Estado a suas pretensões de pintor, afirmando que: “certo de que com tais padrinhos eu afinal conseguirei o que há tanto tempo almejava”⁴⁸. O pintor se referia, segundo a Revista, à aceitação de sua proposta de pinturas decorativas para sete espaços destinados a este fim no novo prédio da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro. Na mesma página, a Revista publicou também a seguinte declaração do pintor:

Não vejam os senhores deputados nesse meu propósito (...) o alvo exclusivo de uma recompensa material (...). O que mais almejo é legar uma criação de vulto (...) a meu berço natal, na qual fiquem bem confirmados os esforços que sempre fiz durante minha alongada existência, sendo-lhe útil ao renome e à arte em geral⁴⁹.

O reconhecimento pelos pares e a oportunidade de alcançar a eternidade através da permanência das obras e da constatação do valor artístico são elementos ressaltados não só nos discursos do pintor, mas também em sua

⁴⁷ Trabalhamos aqui com o conceito de **campo** de Pierre Bourdieu, como o local de atuação dos atores sociais em busca de capital simbólico, dado pelos procedimentos e pelas instituições que agem de acordo com o *habitus* social estruturado, possibilitando o acesso à posição dominante do campo. Cf. Renato Ortiz, “À procura de uma sociologia prática”, Renato Ortiz (Org.), Bourdieu, São Paulo, Ática, 1994, Coleção “Grandes cientistas sociais”, nº 39.

⁴⁸ *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Rio de Janeiro, Jornal do Commercio-Rodrigues & C., junho de 1950, vol. VI, pp. 52-3.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 52-3. Não há indicação da fonte de onde a Revista retirou esta declaração.

autobiografia e, mesmo com toda a sua ingenuidade, parece impor-se, ainda que justamente pelo lado oposto, ou seja, pelo que nega. De qualquer forma, além de estar próximo daqueles com influência para poder oferecer seus projetos de obras históricas, a busca do reconhecimento no campo das artes, a partir da filiação à Academia, pode ser considerada também uma hipótese razoável para esta afiliação, ao constituir-se, com certa chance de sucesso, em garantia da perenidade de sua obra após sua morte. Para tanto, muito colaboravam os rituais da instituição e suas práticas laudatórias, com seus discursos de derramados elogios. De fato, mesmo não tendo sido integrante da Classe de Letras da Academia, na qual os membros são imortalizados, ao terem seus nomes associados à cadeira que grandes figuras ocuparam para a posteridade, Parreiras teve seu nome lembrado em diferentes ocasiões pelos acadêmicos. Além de citações em discursos diversos, nos quais o pintor foi mencionado, por exemplo, como uma “glória nacional”, ao lado de fluminenses como Euclides da Cunha e Casimiro de Abreu⁵⁰, e teve discursos proferidos especialmente em sua memória, como em “Museu Antônio Parreiras”, por Jefferson Ávila Júnior⁵¹, antigo diretor do Museu, e “Em louvor de Antônio Parreiras”, por Dayl de Almeida, este último um discurso proferido não só na Academia, mas também na Câmara dos Deputados, em 1973, e publicado dois anos depois na Revista Niterói⁵², indicando a permanência da ligação da Academia com a política. Podemos citar também a comemoração do 114º aniversário de seu nascimento ter contado com a presença do presidente da Academia, Geraldo Bezerra de Menezes, em solenidade junto ao seu busto na Praça Getúlio Vargas, na Praia de Icaraí, em Niterói, quando eram transcorridos mais de quarenta anos de sua morte⁵³!

Concluindo, resta-nos considerar que, se os anseios de penetração e reconhecimento no meio oficial e de imortalidade conduziram o pintor Antônio Parreiras à Academia Fluminense de Letras, sua afiliação, mesmo aparentando ser sempre bem integrada à instituição, parece ter sido acima de tudo prática, ainda que com um preço a pagar: para o modernismo, ele foi

⁵⁰ Cf. Luiz Lamego, “Poetisas fluminenses”, *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Rio de Janeiro, Jornal do Commercio-Rodrigues & C., outubro de 1950, vol. III, p. 126.

⁵¹ *Revista da Academia Fluminense de Letras*, vol. XII, agosto, 1961-62.

⁵² *Niterói – 5*, Niterói, Órgão do Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural, 1975. O presidente do Instituto que publicou a revista era, à época, Lyad de Almeida, também membro da Academia.

⁵³ Cf. *O Fluminense*, Niterói, 21 de janeiro de 1974.

assimilado como um pintor acadêmico, o que se tornou num estigma conforme o tempo passava. Compreende-se até que, para se firmar e adquirir respeitabilidade, o modernismo tenha assumido uma postura muitas vezes radical e preconceituosa. Entretanto, a condição de “acadêmico”, como um pejorativo, em boa dose imposta pela leitura, pelo modernismo de Antônio Parreiras e de vários outros pintores nascidos no século XIX, tem dificultado e, mesmo, obliterado um olhar mais generoso e inquisidor sobre nossa arte, seja ela ligada ou não à Academia de Belas Artes.

O tempo, que está sempre revendo antigos olhares e gerando novos, irá decidir qual lado do pintor, na ambigüidade de sua modernidade e aproximação da Academia, prevalecerá, sobretudo agora, quando muito se fala de pós-modernidade e o modernismo parece tornar-se, ele próprio, pertencente ao passado.