

ENTRE RETRATOS, PAISAGENS, ALEGORIAS E HISTÓRIAS: A SOBREVIVÊNCIA DOS GÊNEROS NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Renato Palumbo Dória

Professor Adjunto de História da Arte

Coordenador do Museu Universitário de Arte (MunA)

Departamento de Artes Visuais / Universidade Federal de Uberlândia

Resumo

Institucionalizada na arte e cultura ocidentais, a tradição dos *gêneros artísticos* (hierarquizando práticas e categorias artísticas, além da própria percepção do público), foi abalada pelas concepções estéticas modernistas, as quais, contudo, não a superariam ou aboliriam completamente – ainda que ao longo do século XX a permanência do sistema dos gêneros (com seu manancial de recursos, modelos e técnicas apropriadas) pudesse soar como espécie de ameaça ou ataque anacrônico ao *modus* moderno (e mesmo como atraso ou *falha* de determinados artistas e ambientes em absorver os novos paradigmas). No caso da arte brasileira, apesar da existência também nela de uma deliberada busca pelo rompimento com a hierarquia dos gêneros; supostamente acadêmicos e *passadistas*, as retomadas (ou *regressões*) à estes mesmos gêneros seriam características marcantes de sua produção moderna e contemporânea.

Palavras-chave: gêneros artísticos, arte moderna, arte contemporânea

Após longo processo de amadurecimento e institucionalização, firmou-se a tradição dos chamados gêneros artísticos, sistematizando e hierarquizando distintas práticas e saberes, e mesmo definindo tipos específicos de artistas profissionais – sendo que um dos primeiros textos conhecidos da literatura artística ocidental, contido na *Historia Naturalis* redigida por Plínio, O Velho, por volta de 70 d.C., já dedicava um capítulo especial à chamada pintura de gênero (PLÍNIO: 1987, p.109-122). Esta tradição seria especialmente abalada no século XIX, quando na Europa; e já desde o Romantismo; novas concepções estéticas questionariam radicalmente os procedimentos e divisões acadêmicas, propondo soluções que romperiam, já no século XX, com a normatização do sistema dos gêneros. Sistema no qual o chamado pintor histórico teria lugar de destaque, colocando seus pincéis à serviço da construção de ideologias, identidades e imaginários políticos específicos¹. O modernismo

¹ Segundo estas concepções não apenas sua arte seria supostamente mais *útil* para a coletividade mas, também, os saberes que lhes eram exigidos seriam mais elevados,

do século XX teria, porém, supostamente superado e abolido tais hierarquias entre os gêneros, constituindo uma nova tradição, independente da cultura acadêmica. Neste contexto não somente a pintura histórica; intensamente associada à institucionalização das artes à serviço do Estado; mas mesmo os gêneros da Paisagem e do Retrato seriam de tal modo transformados pela experiência modernista que o próprio conceito de gênero acabaria perdendo sua significação específica, pois ao longo do século XX tudo o que parecesse significar a permanência ou retorno de seu antigo sistema (com seu manancial de recursos, modelos e técnicas apropriadas) seria visto como uma espécie de ameaça ou ataque anacrônico ao projeto modernista - ou mesmo como atraso ou 'falha' de determinados artistas e ambientes em compreender e absorver os novos paradigmas e modelos propostos.

No caso da instauração da arte moderna no Brasil; compreendida a partir da atualização cultural promovida no país ao longo da década de 1920, e em ressonância à eclosão das vanguardas européias; deu-se também (embora com particularidades ainda a serem sublinhadas) esta busca deliberada pelo rompimento com a hierarquia e divisão dos gêneros, identificados então com uma tradição acadêmica e conservadora a ser combatida – uma tradição *passadista*, nos termos da época². Esta busca, porém, não eliminaria a prática dos gêneros (sendo profícua a produção modernista de retratos e paisagens, entre outros), dando-se antes uma reacomodação e resignificação do sistema dos gêneros do que sua efetiva eliminação – com a pintura histórica por exemplo (com sua intensa carga de figuração narrativa e alegórica) não apenas deixando de ser o ponto culminante do sistema de representação artística mas, em um processo inverso, passando mesmo a ser evitada como símbolo de práticas que se pretendia superadas.

devendo o *pintor de história* dominar todos os outros gêneros tidos como 'menores', tais como a Paisagem, o Retrato e a Natureza-Morta, entre outros.

² O estabelecimento de ideais *futuristas* no Brasil pressupunha um rompimento com o passado e um mergulho em direção oposta, investindo-se não apenas no tempo presente, mas sobretudo no devir da arte. Também nesta chave, Francis Picabia, pioneiro do Dadá e do Surrealismo, proporia, por sua vez, *l'Instantanéisme*. Os movimentos contemporâneos neodadaístas também investiram numa inserção radical no tempo presente, em um salto para o *aqui e agora* – embora a raiz de todos estes movimentos estivesse, justamente, no arraigado senso histórico de seus formuladores. Fredric Jameson contudo, crítico combativo da chamada pós-modernidade, seria mais um a registrar o aspecto regressivo do tempo presente, acusando nele o retorno “[...]e o restabelecimento de todo tipo de velharias (JAMESON: 2005, p.9-10), acrescentaria contudo ser “[...] mais fácil denunciar as narrativas históricas (e [...] a teleologia) do que passar sem elas” (JAMESON: 2005, p.14).

Embora houvessem em jogo, contudo, dinâmicas culturais que objetivavam negar as próprias noções de passado, memória e história, e que o desenvolvimento hegemônico do modernismo tenha se afastado da representação e da narratividade, foi sempre surpreendente a resiliência destes mesmos elementos combatidos, os quais retornariam com insistência ainda maior na produção artística contemporânea internacional. Contraditoriamente frequentes, estas inúmeras irrupções e *atualizações* de antigos modelos, pautados em diferentes modos de realismo e de figuração narrativa e alegórica, no seio da própria experiência modernista dos séculos XIX e XX, seriam reiteradamente delatadas como *desvios* conservadores e anacrônicos da história da arte. Estas retomadas ou *regressões* não seriam, contudo, característica apenas de uma pretensa crise da pós-modernidade, mas estariam presentes na própria gênese da aventura modernista, sendo sintomático que uma obra célebre como *Guernica* (1937) seja, justamente, exemplo de grande tela do gênero histórico.

Já ultrapassada a fase heróica das lutas modernistas contra a arte acadêmica do século XIX, e chegada a contemporaneidade, parece haver se afrouxado, contudo, a vigilância sobre os antigos oponentes, sobretudo a partir das três últimas décadas do século XX, quando perdida a própria noção de gênero artístico, e diluídos os contornos exatos do que os modernistas pretendiam combater, grande parte da produção artística passaria a servir-se, incessantemente, daquelas mesmas linguagens, modelos e procedimentos aparentemente esgotados – sendo o retorno e recuperação, consciente ou não, à noção dos gêneros, apenas um aspecto de problemas mais amplos. Retorno, recuperação e permanência que se contrapõe frontalmente à determinadas expectativas teleológicas e finalistas da história da arte, ainda sustentadas no mito vanguardista da autonomia e de uma permanente revolução em relação às formas e meios ditos convencionais³. Operação intelectual e ideológica que, embora válida como estratégia de direcionamento e organização do campo cultural, é contudo ineficiente como meio de conhecimento e análise dos problemas em campo, obrigando-se a reiteradamente apagar, ocultar e *esquecer*

³ “[...] qualquer teoria da modernidade precisa afirmar tanto a sua absoluta novidade como ruptura quanto, ao mesmo tempo, a sua integração em um contexto em relação ao qual pode ser postulada como rompendo [sic]” (JAMESON: 2005, p.71). No Brasil foi comum, por exemplo, estabelecer-se a idéia de um corte abrupto entre a arte produzida antes e depois dos eventos em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, como se não houvessem fortes nexos entre a arte produzida no país nos séculos XIX e XX – visão que começa, lentamente, a ser problematizada e superada.

daquelas obras, movimentos e artistas que não se ajustam às finalidades pretendidas.

Ao se propor, em um movimento inverso (buscando antes detectar continuidades que rupturas), um exame da sobrevivência da dinâmica e dos procedimentos da arte dita *de gênero*, entende-se ser esta uma possibilidade de interpretação válida por, servindo-se de análises comparativas e transversais, iluminar o campo em questão de modo mais orgânico e menos fragmentado, em visões mais abrangentes e dialogais do fenômeno artístico – ainda que pautadas pela singularidade de cada obra e poética em jogo – sendo efetivamente possível, a partir dos atuais eixos do Retrato, da Paisagem, da Alegoria e da História; derivados dos tradicionais gêneros artísticos homônimos; compreender criticamente, e sob novas luzes, algo das especificidades do desenvolvimento da arte moderna e contemporânea brasileira.

[...] O fim do figurativismo naturalista na representação do corpo de Tiradentes, iniciado com Pedro Américo e reinterpretado por Portinari, é decretado em um dos trabalhos mais radicais de Cildo Meireles - *Tiradentes: Totem-Monumento ao Prisioneiro Político* (Exposição De Volta à Terra. Curadoria de Frederico Moraes, 1970, Belo Horizonte). A instalação, segundo descrição de Paulo Herkenhoff, um dos curadores da retrospectiva do artista em Nova York, em 1999, situava-se do lado de fora de uma galeria que se inaugurava: Meireles ergueu um poste vertical de 2,5m sobre um quadrilátero marcado por um pano branco. Ele fixou um termômetro no topo. Dez galinhas vivas foram amarradas no poste, molhadas com gasolina e queimadas vivas. Usando o tema da violência como ferida material (chaga, inflamação, carne viva) e referindo-se ao clima nacional de repressão, este gesto terrificante criou profundo desconforto no mundo da arte [...] (WERNECK: sd, sn).

Em 1970 Cildo Meireles propunha um diálogo radical entre história e atualidade, fazendo reverberar em sua instalação *Tiradentes: Totem-Monumento ao Prisioneiro Político* a inquietude diante de um processo truncado de independência política e cultural, não retornando ali ao âmbito restrito do gênero histórico e alegórico mas certamente servindo-se dele. Em 1998, por sua vez, Adriana Varejão expunha na XXIV Bienal Internacional de São Paulo sua própria versão do Tiradentes, tomando como ponto de partida a conhecida tela de Pedro Américo, de 1893. Não sem motivo, portanto, é que Felipe Chaimovich curaria a edição do ano 2005 do Panorama da Arte Brasileira (mostra de caráter prospectivo, organizada desde 1969 pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, e que busca mapear a produção artística contemporânea nacional) propondo como eixo norteador da exposição a recuperação dos conceitos dos gêneros

artísticos (especificamente, no caso, o Costume, a Natureza-Morta, a Alegoria, o Emblema, o Retrato, a Religiosidade, a História e a Paisagem). Operação que pôde haver soado ao público desavisado, e com mal-estar, como um estanho retrocesso, ou mesmo como um reconhecimento tácito de uma ausência de novos modelos e proposições para a compreensão da arte contemporânea – existindo contudo vários outros exemplos de mostras recentes que também se servem do ‘cardápio’ dos gêneros como ponto de partida de suas curadorias⁴.

[...] A natureza-morta é, ao mesmo tempo, um dos gêneros mais tradicionais e um dos mais banalizados da história da arte ocidental [...] No cubismo de Picasso e Braque, particularmente o desenvolvimento do cubismo analítico e sintético é alcançado através de experimentações realizadas a partir do gênero da natureza-morta.

[...] Na arte contemporânea, o conceito da natureza morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, atitude. Essa é justamente o propósito da exposição NATUREZA-MORTA; apresentar olhares dirigidos sobre a variedade das representações possíveis dentro desse tradicional meio de sobrevivência artística [...] (CANTON: 2004, p.11-12).

Esta recuperação contemporânea do conceitos de gênero, contudo; que efetivamente podem soar como meros e frágeis artifícios curatoriais; explicitam contudo uma movimentação geral que vem sendo verificada na produção artística internacional ao menos desde fins da década de 1970, e que opera sistematicamente mecanismos de reapropriação e reciclagem da arte do passado. Utilização da história da arte como grande repertório de formas, temas, referências e soluções disponíveis (utilizando não apenas as produções de um passado distante, mas, também, do passado imediato, através de inúmeras releituras das experiências modernistas e mesmo contemporâneas), que não pode ser compreendida apenas como sintoma de uma propalada decadência ou regressão da arte.

Ao se ressuscitar criticamente, e para uso atual, modelos e conceitos aparentemente obsoletos e conservadores (como podem ser percebidos os

⁴ Dentre elas *O RETRATO COMO IMAGEM DO MUNDO*, exposição realizada, entre abril e junho de 2005, com curadoria de Cauê Alves, a partir do acervo do Museu de Arte Moderna da São Paulo (MAM-SP); e *STILL LIFE/NATUREZA MORTA*, organizada no Brasil pelo British Council (na FIESP/SESI, em parceria com o Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, de agosto a novembro, e no Rio de Janeiro de novembro a fevereiro de 2005) - e que contou com as curadorias de Ann Gallagher (para os artistas britânicos) e Katia Canton (para os brasileiros).

procedimentos da arte acadêmica dos séculos XVIII e XIX) incorporam-se entretanto, ainda que contraditoriamente, novas possibilidades ao debate artístico contemporâneo, pensando-se sobre os vetores de uma dinâmica artística real através de instrumentos conceituais apropriados, que partem da observação da própria produção artística contemporânea para extrair dela as chaves de sua compreensão. Caso no qual a disciplina da história da arte torna-se mais do que mera matéria-prima e repositório disponível à produção artística contemporânea (a ser saqueado ou descartado, de acordo com as conveniências), mas também ferramenta de sua própria crítica e compreensão:

[...]O mundo da arte pluralista exige uma crítica de arte pluralista, e isso significa, em minha concepção, uma crítica que não dependa de uma narrativa histórica excludente, mas que toma cada obra em seus termos, em termos de suas causas, de seus significados, de suas referências[...] (DANTO: 2006, p.166-167)

Referências bibliográficas

- CANTON, Kátia. “Natureza-Morta, Still Life”. *Natureza-morta, Still Life – 2ª ed.* / Katia Canton, coord. São Paulo: MAC USP / SESI, 2004. (catálogo de exposição)
- CHAIMOVICH, Felipe. “Os gêneros da arte no 29ª edição do Panorama de Arte Brasileira”. *29º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: MAM, 2006. (catálogo de exposição)
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp / Odysseus, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade Singular: Ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- PLÍNIO. *Textos de História da Arte*. Edición de Esperanza Torrego. Madrid: Visor, 1987.
- WERNECK, Maria Helena. “Representações do martírio de Tiradentes: a performance da morte em público”. *Revista Semear - revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*. Nº07 (www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_23.html - 90k).