

# 1

## Introdução

“A pintura não é de modo algum apenas uma técnica de representação: é também um *constructo cultural*.” A afirmação de Robert Kudielka, extraída de um texto cujo foco principal é o fenômeno da globalização e suas repercussões na produção contemporânea de arte<sup>1</sup>, aparece em um contexto que busca discutir as razões históricas da perda de liderança da pintura como *medium* específico no panorama da arte contemporânea. Ainda que a ressonância de uma palavra como “liderança” tenha perdido muito de sua potência desde o fim das vanguardas históricas, a produção contemporânea não abandonou por completo a idéia do “novo” – apenas deslocou-a, como conceito operativo, da dimensão eminentemente formal para o campo das estratégias, assimilando-a a um “cálculo de razão”<sup>2</sup> – funcionalmente produtivo apenas na medida em que seja capaz de contribuir para a assimilação crítica de pulsões artísticas reprimidas ou sublimadas pelo processo de institucionalização a que foi submetida a arte moderna.<sup>3</sup>

Se, ainda segundo Kudielka, “as tradições pictóricas genuínas, sob uma perspectiva global, são raras”<sup>4</sup>, pode-se falar quase que de um “confinamento” da pintura, como gênero, ao território europeu e às suas circunstâncias histórico-culturais. Circunscrevendo essa tradição à pintura de cavalete – ao quadro como objeto físico autônomo, independente da arquitetura – reduz-se, sobremaneira, a sua existência temporal. Quase que eminentemente européia, essa tradição pictórica abre-se a tradições distintas justamente quando uma persistente tradição, centrada no conceito de representação, entra em crise: as gravuras *ukiyo-e* em fins do século XIX confirmam, aos impressionistas, a plausibilidade de um outro ponto de vista. Cézanne foi outro ponto de inflexão

---

1 KUDIELKA, Robert. *Arte do mundo, arte de todo o mundo – do sentido e do sem sentido da globalização nas artes plásticas*. In: revista Novos Estudos CEBRAP n.º 67, nov. 2003; pp. 131-142; grifo meu.

2 Cf. BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. In: “Arte Brasileira Contemporânea – Cadernos de Textos 1”. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980; pp. 5-9

3 Idem; ibidem.

na história moderna da pintura – e ainda mais determinante para seus desdobramentos futuros: sùmula de toda a tradição artística européia que lhe precedeu<sup>5</sup>, sua formulação de espaço constitui-se em pedra fundamental das proposições das vanguardas artísticas imediatamente subseqüentes. Mixada pelo gênio artístico de Picasso à tradição da estatuária africana, consubstancia o que pode se considerar como mais uma inflexão: “Les Demoiselles d’Avignon” prenuncia o cubismo, formatado logo a seguir, com o concurso de Braque. Mas a extrema tensão contida na tentativa de transpor, para a bidimensionalidade da tela, a violência do gesto apreendido aos objetos rituais africanos, presente em “Les Demoiselles...”, pode ser associado a uma nova inflexão – igualmente intermediada pelas colagens cubistas – configurada nos objetos de parede picasseanos: implodido o espaço pictórico, é instaurado um novo espaço, híbrido, articulando este ao “espaço literal”<sup>6</sup>. A partir daí, enquanto Paris refluí no “retorno à ordem”, como a dizer subliminarmente que a autenticidade e sobrevivência da pintura como gênero confunde-se com sua conformidade ao suporte, no polo oposto, outra inflexão: a redução planar do construtivismo do De Stijl sacrifica a pintura no altar de uma utopia que, se confirmada, a levaria ao seu desaparecimento como gênero.

Desta sucessão vertiginosa de inflexões que a pintura vivenciou, tão intensamente e em tão curto espaço de tempo, ficam duas sensações: a de que sua abertura para o outro, em última instância, potencialmente conteria as razões de seu próprio fim; e que suas crises se agenciaram tendo como eixo principal a questão do espaço. Essa última afirmação é quase uma unanimidade. A análise das inflexões espaciais pelas quais passou a pintura como chave para uma compreensão histórica do processo dinâmico da arte, dada sua centralidade, já produziu seus “clássicos” e permanece, renovada, em textos contemporâneos. Na introdução de seu “O Espaço Moderno”, p.ex., Alberto Tassinari assume como eixo teórico “a hipótese de que a arte moderna pode ser mais bem esclarecida por meio de uma conceituação de seu espaço”<sup>7</sup>. Quanto à primeira afirmação – que relaciona a abertura da pintura para o outro

<sup>4</sup> KUDIELKA, Robert. op. cit.

<sup>5</sup> Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*; p. 424.

<sup>6</sup> KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998; p. 65

<sup>7</sup> TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001; p. 9

com seu potencial desaparecimento – ela segue, evidentemente, sendo desmentida pelos fatos. O que poderia nos sugerir ecoar Mário Pedrosa, no distante ano de 1946: “A pintura só poderia desaparecer se falecessem os pintores”<sup>8</sup>. Nesse ano e no seguinte, o mestre da crítica de arte brasileira escreve e publica, em sequência, três pequenos textos cujo foco é uma discussão acerca da funcionalidade da pintura<sup>9</sup>. Ainda que a validade das reflexões de Mário Pedrosa, em sua maior parte, estejam circunscritas à própria época em que foram formuladas, não se pode negar a acuidade de suas observações relativamente a duas questões abordadas por esse conjunto de textos, quais sejam: a persistência da pintura como gênero autônomo estaria ligada, antes de mais nada, a existência de um determinado tipo de temperamento ou sensibilidade e, portanto, a uma necessidade intrínseca que corresponderia, em última análise, a uma linguagem específica; e a circunscrição da pintura ao formato de seu suporte tradicional, por si só, não se constituiria em um fator limitador para o seu desenvolvimento, havendo sempre a possibilidade de, ainda que permanecendo nos limites estritos do retângulo do quadro, incorporar transformações e aberturas que a habilitem a superar seu isolamento físico, ao formalizar e propor renovadas relações espaciais. É esta qualidade que faz das telas de Cézanne, a par de suas dimensões reduzidas, anunciarem toda a série de desdobramentos já descritos anteriormente. Como afirma Pedrosa, no seu formato no mais das vezes íntimo, configuram uma realidade “profundamente dramática” e criam um “mundo caótico e turbilhonante”<sup>10</sup>. Como é extensamente sabido, nas telas de Cézanne, a inflexão do espaço pictórico moderno articula-se a uma nova concepção de “estar no mundo” e, por extensão, de um novo sujeito. Além de propiciar a constituição do terreno sobre o qual se movem todos os pintores contemporâneos – o espaço pós-cubista -, Cézanne nos deixou uma tarefa como herança: a reconfiguração do sujeito relativamente às suas próprias condições de percepção espaço-temporal, a partir do imbricamento do si mesmo com o mundo, numa condição de simultaneidade. Empenhado na

---

<sup>8</sup> PEDROSA, Mário. *O Destino Funcional da Pintura*; in: ARANTES, Otília (org.). “Política das Artes. São Paulo: EDUSP, 1995; p.58

<sup>9</sup> Além do já citado na nota anterior, os outros dois são: *Ainda a propósito do destino da pintura*; pp.61-64 e *Divagações sem função*; pp.65-66; ambos publicados igualmente no mesmo volume.

construção do que alguns críticos denominaram de “impressionismo integral”, Cézanne foi responsável pela inclusão do corpo nas tarefas da percepção e na pintura - não sem motivo, pôde Merleau-Ponty pensar sua fenomenologia apoiando-se retrospectivamente na práxis pictórica do Mestre de Aix. É ainda sintomático que grande parte das transformações vivenciadas pela arte contemporânea tenha se originado da necessidade de incluir o corpo tanto na produção quanto na experiência da obra de arte, e que as consequências dessa inclusão tenham levado à labilidade de fronteiras entre os gêneros artísticos e ao alargamento do próprio campo da arte.

Por conta desses desdobramentos é que se justifica a expressão “retorno à pintura”, que marcou a cena artística durante os anos de 1980, após décadas de experimentalismos de toda ordem, período durante o qual a pintura permaneceu longe dos holofotes e à margem do centro das atenções. Iniciando sua carreira justamente na década de 1980, Paulo Pasta no entanto muito se distancia dos pressupostos que orientaram a produção da maior parte dos pintores que compuseram o núcleo da chamada “Geração 80”, e que terminaram por configurar o imaginário social acerca da produção artística do período. Este trabalho parte dessa constatação, ainda que não tenha como principal intenção cotejar a pintura de Paulo Pasta com a de seus contemporâneos; antes, buscará compreender as estratégias desenvolvidas pelo artista, grosso modo, por meio de dois eixos principais, quais sejam: a constatação da filiação de seu trabalho a matrizes genéticas modernas e, simultaneamente, uma investigação acerca de sua capacidade de reelaborá-las criticamente de modo a fundar uma poética capaz de responder às transformações ocorridas na contemporaneidade. Permanecendo essencialmente pintor, o artista diferencia-se em uma época na qual a quase totalidade dos artistas, principalmente os da sua geração, não se definem mais pelo gênero de que se valem. Essa opção, necessariamente, circunscreve as estratégias disponíveis a certos limites, ainda que estes potencialmente possam determinar o aprofundamento de cada uma das opções das quais se vale o artista.

---

<sup>10</sup> In: “*Divagações sem função*”; p. 66

Tendo como pano de fundo a persistência da pintura e sua capacidade de seguir respondendo aos desafios históricos que lhe assediam, este trabalho parte do quadro de referências exposto acima para pensar a pintura de Paulo Pasta segundo alguns eixos evidenciados tanto ao longo de sua trajetória, ou que se insinuam em determinados momentos nos quais o artista parece buscar a constituição de um renovado quadro de experiências. O *tempo* e a *memória*, como dimensões privilegiadas de certa tradição artística brasileira a qual o artista se filia; a distinção conceitual que o próprio Paulo Pasta propõe entre *espaço* e *lugar*, distinção esta fundamental para a apreensão de suas diferenças e do salto qualitativo que seu trabalho realiza relativamente às matrizes modernas que tanto o influenciam; a noção de *corpo* e a emergência da necessidade de abordar determinados trabalhos mais recentes, realizados em grande formato, orientando-nos por uma *percepção física*, não circunscrita nem meramente vinculada à contemplação e à centralidade perceptual do espectador. Desse modo, não se pretende aqui uma abordagem cronológica, que acompanhe passo a passo os desdobramentos e as sucessivas fases que compõem a trajetória do artista; antes, busca-se uma estratégia que se julga mais adequada a um artista que se encontra em plena atividade, no embate vivo e dinâmico com seu trabalho, vivenciando tanto o enfrentamento de seus impasses quanto as avanços advindos de seus êxitos.