



Raul Corrêa da Motta

Paulo Pasta: deste lado do mundo

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História Social da Cultura.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro
Setembro de 2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Raul Corrêa da Motta

Paulo Pasta: deste lado do mundo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Ronaldo Brito Fernandes

Orientador
Departamento de História-PUC-Rio

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr^a. Vera Beatriz Cordeiro de Siqueira

Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes – UERJ

Prof. João Pontes Nogueira

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais-PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de setembro de 2005

Todos os direitos reservados. É proibida reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor, e do orientador.

Raul Corrêa da Motta

Graduou-se em Educação Artística na Uerj em 2001. Integrou o quadro de professores do Curso de Formação de Atores do SATED-RJ e, como Professor Substituto Auxiliar, o corpo docente do Instituto de Artes da Uerj. Atuou como Assistente de Projetos e Ações Culturais do Departamento Cultural da Uerj. Integrou o grupo de crítica do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. Redigiu a cronologia crítica para o livro “Burle Marx” (Editora Cosac&Naify). Atua como professor do Ensino Fundamental nos Municípios de Teresópolis e Duque de Caxias.

Ficha Catalográfica

Motta, Raul Corrêa da

Paulo Pasta: deste lado do mundo / Raul Corrêa da Motta ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – Rio de Janeiro : PUC-Rio, Departamento de História, 2005.

66 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História

Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Pasta, Paulo. 3. Pintura. 4. Pintura brasileira contemporânea. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. IV. Título.

CDD: 900

A meus pais, Djalma e Iedda,
pela vida – e além.

Agradecimentos

A Ronaldo Brito, por tudo.

Ao Marcus Motta, pela generosidade.

Aos amigos, todos, minha gratidão pelo (indispensável) afeto.

A Luiz César Inem, pela escuta.

Ao Templo Budista Theravada de Santa Teresa, Rio de Janeiro, espaço de acolhimento.

A Janicy Meruzzi, pelo suporte na pós-produção.

Ao Paulo Pasta, pela gentileza e receptividade, mais que agradecido.

Resumo

Motta, Raul Corrêa da; Fernandes, Ronaldo Brito. **Paulo Pasta: deste lado do mundo**. Rio de Janeiro, 2005. 66 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A partir da análise da trajetória do pintor paulista Paulo Pasta (1959-), o presente trabalho busca examinar as condições de sustentabilidade da pintura, como gênero, na contemporaneidade. Para tanto, vale-se das noções de "memória" e "corpo", utilizando-as como eixos conceituais capazes de expressar a articulação, presente na obra do artista, da persistência da tradição moderna à identificação de aberturas estratégicas de vivências espaço-temporais mais afeitas à sensibilidade do sujeito contemporâneo.

Palavras-chave

Paulo Pasta, pintura, pintura brasileira contemporânea

Abstract

Motta, Raul Corrêa da; Fernandes, Ronaldo Brito. **Paulo Pasta: this side the world**. Rio de Janeiro, 2005. 66 p. Master's Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Through the analysis of the career of São Paulo painter Paulo Pasta (1959 -), this work aims to examine the conditions of sustainability of painting as a genre in contemporaneity. To that end, it uses the notions of "memory" and "body" as conceptual axes able to express the articulation – present in this artist work – of the modern tradition persistence in the identification of such strategic openings as to allow for space-time experiences more congruous to the contemporary sensitivity.

Keywords

Paulo Pasta; painting; contemporary Brazilian painting.

Sumário

1. Introdução	10
2. Olhar, comer: tempo, memória e superfície	15
3. Cor, espaço, estrutura	24
4. Espaço e lugar	43
5. Conclusão	57
6. Bibliografia	64

*A alma que recebe um golpe
Atordoante entra em lazer -
O amplo da vida estende-se à sua frente
Sem nada p'ra ela fazer.*

*Pede-te trabalho, mas só
De catar grampos, alinhavos –
Tarefas tais que a crianças darias –
P'ra ocupar-lhes mãos vazias.*

Emily Dickinson

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 arte¹, 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”² – 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.³

Se, ainda segundo Kudielka, “as tradições pictóricas genuínas, sob uma perspectiva global, são raras”⁴, 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 tradiçãõ artística européia que lhe precedeu⁵, sua formulaçãõ de espaço constitui-se em pedra fundamental das proposições das vanguardas artísticas imediatamente subseqüentes. Mixada pelo gênio artístico de Picasso à tradiçãõ da estatuária africana, consubstancia o que pode se considerar como mais uma inflexãõ: “Les Demoiselles d’Avignon” prenuncia o cubismo, formatado logo a seguir, com o concurso de Braque. Mas a extrema tensãõ contida na tentativa de transpor, para a bidimensionalidade da tela, a violênciã do gesto apreendido aos objetos rituais africanos, presente em “Les Demoiselles...”, pode ser associado a uma nova inflexãõ – 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”⁶. A partir daí, enquanto Paris refluí no “retorno à ordem”, como a dizer subliminarmente que a autenticidade e sobrevivênciã da pintura como gênero confunde-se com sua conformidade ao suporte, no polo oposto, outra inflexãõ: a reduçãõ 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 sucessãõ 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 instânciã, potencialmente conteria as razões de seu próprio fim; e que suas crises se agenciaram tendo como eixo principal a questãõ do espaço. Essa última afirmaçãõ é quase uma unanimidade. A análise das inflexões espaciais pelas quais passou a pintura como chave para uma compreensãõ històrica do processo dinâmico da arte, dada sua centralidade, já produziu seus “clássicos” e permanece, renovada, em textos contemporâneos. Na introduçãõ 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 conceituaçãõ de seu espaço”⁷. Quanto à primeira afirmaçãõ – que relaciona a abertura da pintura para o outro

⁴ KUDIËLKA, Robert. op. cit.

⁵ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*; p. 424.

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

⁷ 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”⁸. Nesse ano e no seguinte, o mestre da crítica de arte brasileira escreve e publica, em seqüência, três pequenos textos cujo foco é uma discussão acerca da funcionalidade da pintura⁹. 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”¹⁰. 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

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

⁹ 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.

¹⁰ 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.

2 Olhar, comer: tempo, memória e superfície

A grande dor do homem, que começa na infância e prossegue até a morte, é que olhar e comer são duas operações diferentes.¹¹

Simone Weil

Para onde dirijo meu olhar – minha atenção – é lá que eu estou. Melhor: é lá que também estou. Uma permanente experiência de distâncias, ver é tanto situar-se quanto produzir situações de deslocamento. Mas as intercessões entre o olho que vê e o olhar que se localiza no espaço localizando a coisa vista não seriam suficientes, por si só, para a compreensão desses deslocamentos, que não dizem respeito apenas à percepção e suas leis - no ato de ver, são antes os desvios que se nos interpõem, que importam.

Celebrar presenças e produzir vazios: na citação acima, Simone Weil sugere uma equação na qual a falta se imiscui como substrato fundamental, porque ver é também um desejo por prolongar-se no que é visto, estender-se espacialmente e até mesmo temporalmente na direção dos objetos. Ver, desse modo, é acolher toda uma série de impurezas que nos fazem errar o alvo óbvio à nossa frente em razão de concordâncias mais significativas, ainda que igualmente mais sutis; ver, desse modo, é integrar à consciência tanto os desdobramentos íntimos, produzidos pelos afetos, quanto os deslocamentos físicos do corpo pelo espaço. Celebrar presenças: na convivência com as circunstâncias do mundo, nós mesmos (a fisicalidade do corpo) e algo em nós (nossa singularidade) são igualmente mobilizados. Os afetos, cuja emergência somos instados a atualizar, e todas as demais presenças exteriores convergem, temporária e precariamente unificados pelo eixo presencial e substancial do corpo. Produzir vazios: sendo o olhar passagem, no que se pode prolongar? Abraçando superfícies, o que pode acolher? No ato de reter, nenhuma retidão resiste. Para atingir o alvo é preciso acertar o passo pela angústia do tempo,

¹¹ WEIL, Simone; *A Gravidade e a Graça*; p.109

aceitar a contradição íntima de toda memória: o que persiste jamais coincide com o que permanece. É a essa possibilidade de alienação que as pinturas de Paulo Pasta procuram resistir, são às ambivalências e contradições intrínsecas à dimensão temporal que elas procuram responder. Mas, ainda que não se afaste de todo de um viés que poderia ser identificado como existencial, as diversas formas com que as pinturas tematizam o tempo em nenhum momento se aproximam da indagação filosófica; é antes uma dada experiência estética, dimensão mais circunscrita que a amplitude da existência, que as pinturas buscam materializar. Fixada numa escala humana, vinculada à experiência, a temporalidade torna-se um *lugar* a partir do qual o artista funda uma poética e fundamenta sua práxis.

É assim que um tempo humanizado sensibiliza a superfície das telas, manifestando-se como uma espécie de fundo essencial e dimensão latente. Como a concordar que “há estados de alma em que a matéria da narração é nada”¹², não é à objetiva concretude do tempo cronológico e sim a uma dimensão simultaneamente mais sutil e ativa do tempo que as pinturas nos remetem. O tempo a tudo dilui e refrata, mas também absorve e concentra – essa a sua potencial atividade, essas as qualidades que compartilha com a alma e que as pinturas de Paulo Pasta desejam corporificar. Como a alma, o tempo se apresenta simultaneamente como agente e local de decantação das experiências; mediadores e intercessores, ambos acolhem as sensações podendo, assim, dotar-lhes de sentido e agregar-lhes significado. Compreendido e vivenciado dessa forma, o tempo não é vazio, mas movimento – e se o movimento centrípeta da alma é capaz de trazer para si tudo o que a afeta, o tempo, por sua vez, persiste – resiste - como memória. Analogamente, as pinturas de Paulo Pasta convocam uma idéia de temporalidade produzida por um olhar que objetiva trazer para perto, aproximar-se, e – no limite – fundir-se a tudo aquilo que busca.

Essa fusão tem início antes mesmo da gênese do quadro quando, na preparação da tinta, o artista lhe adiciona a cera. Nas palavras do próprio Paulo Pasta:

(...) A cera dá uma lentidão para a cor. O trabalho já começa aí, quando eu modifico a aparência material dessa tinta. Eu não sou um pintor que faz a cor na tela. Eu preparo antes na paleta. E esse corpo trabalhado com a cera, esse corpo tentado, já ajustado, é o começo do trabalho para mim.¹³

As palavras do artista deixam claro que, mais do que mera adição, a incorporação da cera pelo óleo opera uma transformação na matéria-cor, rebaixada em luz. Sobre essa pequena morte é que o pintor irá empreender sua tarefa, construir seu percurso em direção a uma outra luz – não simplesmente reconquistada, mas transcriada à imagem e semelhança dessa opacidade inaugural. Obstáculo auto-imposto a ser superado, essa velatura íntima materializa uma temporalidade extensa, anterior e subjacente à sua própria manifestação, como pintura, na tela. Pois se o rebaixamento da cor é fato abrupto, sua reversão em luz é processo, ancorado no tempo e operacionalizado pelo trabalho da mão, a superpor medidas sucessivas de tinta. Em trabalho paciente, a gravidade da mão incorpora uma lentidão metódica e assimila um fazer afetivo: plasmado pelo desejo de convivência com a matéria, associa-se a ela, prolongando-se em sua substância. Estabelecida a cumplicidade entre artista e matéria, mediada pelo fazer, este torna-se veículo expressivo de uma subjetividade latente. Como se o trabalho com a matéria-cor propiciasse meio e método adequado a um processo pessoal de absorção e transcri(a)ção do mundo, fundamentado na sedimentação e posterior destilação de experiências longa e extensamente acumuladas. Neste processo, são camadas de olhar que se entranham na superfície das telas, e sua fatura explicita essa condição na qual a superposição da matéria pictórica quase nunca resulta em sua presença ostensiva, em que a densidade da superfície relaciona-se antes com sua capacidade de absorver o olhar. Como a superfície de um lago que se erguesse, fixando seus reflexos e trazendo consigo seus escolhos, as telas aparentam-se a membranas, a sugerir passagens. Desse modo, sem retroagir a uma profundidade virtual, o artista recusa também certo ideário modernista baseado na planarização absoluta e na franqueza ostensiva e na literalidade da cor e

¹² Machado de Assis; *Esau e Jacó*; p. 120

¹³ Entrevista do artista a Rodrigo Naves e Nuno Ramos; in: *Paulo Pasta*; p.177

fundamenta sua opção por uma pintura que seja suporte e veículo para uma outra profundidade, que pode ser qualificada de afetiva ou existencial. Como que a requalificar a afirmação de Cézanne que, contra a planarização impressionista, declarou que “A natureza é profunda”, articulando-a à célebre afirmação de Pollock - “Eu sou a natureza” -, essas pinturas bem que poderiam replicar, numa síntese simultaneamente conciliatória e crítica: “A natureza humana é profunda”. Assim, ainda que não possa ser considerado como um fator isolado dos demais, é ao tratamento da superfície, à fatura das pinturas, que pode ser creditada a tradução desse olhar temporalizado em formas plásticas particulares. São justamente essas diversas “traduções” que serão analisadas a seguir, com a intenção de demonstrar a diversidade de abordagens com que o tempo e a memória são tematizados e explicitados em diferentes momentos da trajetória do artista.

A extensa superfície da pintura a seguir (figura 1), sutilmente dividida em faixas horizontais e marcada por pequenos e repetidos acidentes, quase homogênea na sua luminosidade fosca, aponta duas profundidades possíveis: se a divisão em faixas remete a estamentos geológicos, longamente acumulados, as marcas, incisões e as erupções cromáticas que pontuam toda a extensão da tela promovem a emergência de uma temporalidade humana.

Povoada por vestígios, esse espaço assemelha-se à própria epiderme do tempo – ou melhor, à ação do tempo sobre tudo aquilo que é deixado ao abandono de seus cuidados. Tudo o que podemos conhecer do tempo só o fazemos na medida em que ele já passou; tudo o que dele podemos apreender, somente na medida em que ele passou por nós. Se o tempo geológico é mensurado por acúmulo, a percepção humana do tempo é tempo vivido, resultado de uma experiência. Esta tela nos fala, antes de mais nada, sobre a persistência da memória, sua presença incontornável. Mas a memória pode ser (também) produzida, como as sucessivas camadas que configuram a superfície dessa tela, laboriosa e pacientemente construída. Esse paradoxo é ainda maior na medida em que compreendemos que esse labor resulta em camadas de memória pura, digamos, sem objeto. Desse modo, a primeira tela é em tudo distinta dessa outra (figura 2), em que a presença de um tempo – e de uma



Figura 1 – Paulo Pasta. Sem título, 1989. Óleo e cera s/ tela - 190 x 220 cm

memória – eminentemente históricos são quase personificados pelo rigor estrutural das incisões que rasgam, organizando, a superfície em vermelho. É um tempo determinado, evocado pela perspectiva, que nos é apresentado – e o vermelho que sustenta o conjunto colabora para presentificar, ativando. O efeito plástico resulta de uma síntese de opostos, ao estabelecer uma relação dialógica entre temporalidades que em tudo correspondem aos meios expressivos utilizados: o vermelho, cor quente, avança na direção do espectador, que é simultaneamente exposto à vertigem da perspectiva. É dessa convivência, da qual a própria história da pintura no ocidente é palco e personagem, que a pintura extrai sua força dramática. É assim que o espectador, ainda que não figure nesse *locus*, nele se reconhece; e a pintura termina por nos incluir como seres históricos que (também) somos.

De atmosfera mais intimista, em formato menor, este trabalho (figura 3) em muito se diferencia dos anteriores. O rigor da economia visual e a escala



Figura 2 – Paulo Pasta. Sem título, 1989. Óleo e cera s/ tela - 220 x 190 cm

diminuta, no entanto, concentram e direcionam seu impacto para aquilo que lhe é mais expressivo: sua gestualidade evidente. Aqui, o gesto vence o peso da mão, sua velocidade em nada lembra o labor quase arqueológico em busca de camadas ocultas, como notamos nos exemplos anteriores. Ao contrário, a pasta densa, negra, do retângulo à direita, se interpõe com violência à luminosidade expansiva do fundo vermelho. Tanto esse retângulo quanto o outro, vazado, são signos de uma emergência, atualizam um presente imediato, um agora capturado pela velocidade do gesto – mas parecem trazer em si a ferida do tempo, seu próprio desgaste irremediável. O retângulo à esquerda está emergindo ou submergindo? Na relação que ele estabelece com o campo em vermelho, se evidencia a labilidade de fronteiras entre “figura” e “fundo”: o

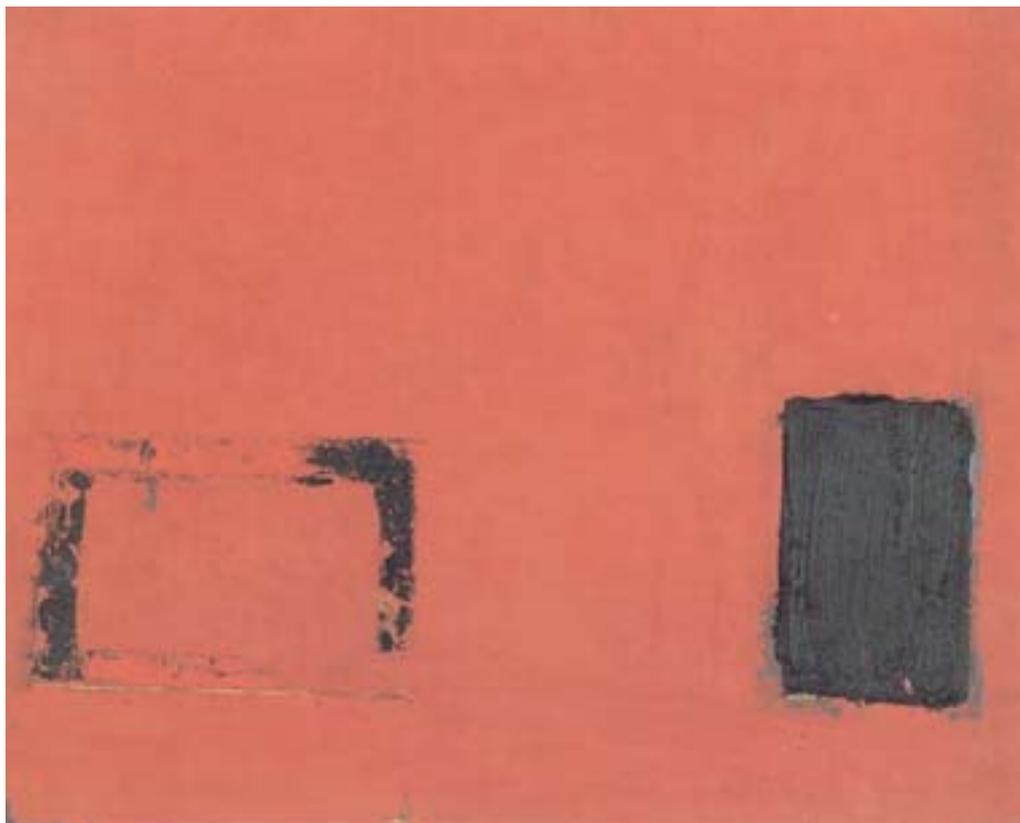


Figura 3 – Paulo Pasta . Sem título, 1990. Óleo e cera s/ tela - 30 x 40 cm

gesto que produz essa forma se constitui como uma passagem, um acontecimento que parece apontar para a brevidade das ações humanas, sua condição precária e provisória, cujo potencial de eternidade é necessário capturar e reter. Talvez seja essa espécie de desespero que explique a densidade dessa pasta negra, como se o excesso de matéria fosse garantia possível para a permanência das formas na corrente do tempo.

Ainda que a relação que estabeleçam com o fundo se diferencie formalmente do exemplo anterior, essas “colunas” (figura 4) também configuram a mesma relação ambígua com a temporalidade: parecem em busca de sua integridade, seus contornos apoiando-se mais nos contrastes de cor – os tons alaranjados, quentes, relativamente à frieza do fundo azul-acinzentado. A pincelada esbatida que caracteriza sua fatura e o intenso contraste cromático se unem para dotar essas formas de uma dupla qualidade de *aparição* e *vestígio*, elementos que emergem subitamente apenas para sinalizar que já não estão mais entre nós, que



Figura 4 – Paulo Pasta. Sem título, 1994. Óleo e cera s/ tela - 24 x 30 cm

não são mais deste mundo. O desgaste visível da pincelada é como um cansaço inerente à existência das coisas, um sentimento que pesa inexoravelmente sobre as ações do homem.

A atmosfera evanescente deste outro trabalho (figura 5) promove um efeito de suspensão: as “colunas” se distanciam do olhar e flutuam na superfície da tela como presenças quase fantasmáticas. A delicadeza das passagens de cor e tons tendem a desmaterializar os elementos, e a “coluna” central é quase subsumida ao espaço. Essa superfície diáfana remete à atemporalidade, a um não-tempo espacializado. Ao contrário das demais, essa tela é quase uma paisagem - mas as dimensões reduzidas da pintura não permitem que o espaço, aqui, assuma uma condição central: a tela antes remete para uma sensação interior, pela correspondência que é capaz de despertar em nós, observadores. É possível especular acerca dessa busca de um equilíbrio, uma harmoniosa relação buscada e atingida entre a horizontalidade da tela e a

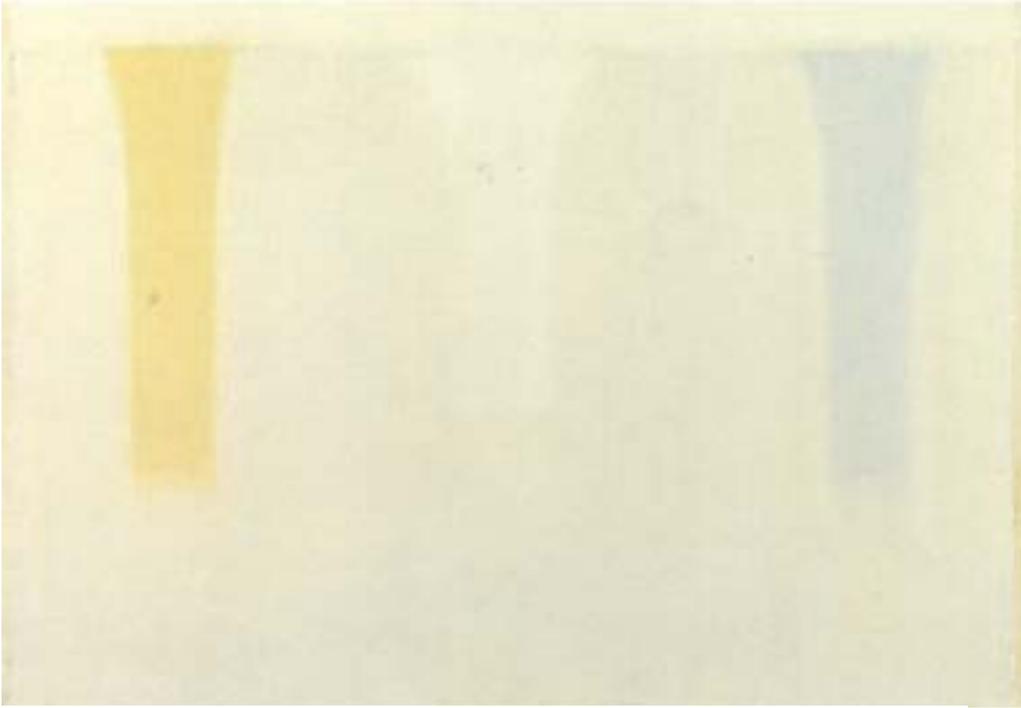


Figura 5 – Paulo Pasta. Sem título, 1996. Óleo e cera s/ tela - 40 x 60 cm

verticalidade promovida pelos elementos alongados que a freqüentam, numa espécie de “soma zero” cuja perfeição colabora para a pacificação dos sentidos do observador. Elevados e enlevados, diante dessa pequena tela somos conduzidos a esse mundo ideal, sem peso, quase sem substância, do qual o tempo parece lentamente se ausentar.

3 Cor, espaço, estrutura

Não me lembro de nada. Lembro-me somente de idéias e sensações.¹⁴

James Joyce

Em entrevista concedida no final da década de 1990, Paulo Pasta sinaliza para uma importante mudança de orientação em seu trabalho:

(...) Parece que fui perdendo isso [a lembrança como assunto]. As coisas se encaminharam mais para a construção da pintura. Minha pintura se encaminha cada vez mais para isso. Talvez a mudança venha nesse sentido: afastando-se dessa espécie de iconografia da memória, e construindo mais.¹⁵

De fato, desde o aparecimento das “colunas”, em meados da década de 1990 (figura 4), o espaço pictórico se organiza de modo a articular “figura” e “fundo” como nunca havia ocorrido anteriormente. Até então, grosso modo, as telas quase sempre se compunham de largas extensões de uma cor dominante, marcada por incisões (figura 6) raspagens (figura 7) e acidentes de toda ordem; ou assumiam um esforço ordenador a partir da maior ou menor aglomeração, de forma quase orgânica, de fragmentos que o próprio artista apelidou de “cacos” (figura 8). No primeiro caso, um campo de cor constituía-se como um “todo” que, ao receber em sua pele as marcas que a mão do artista lhe impunha, revelava as camadas das quais era composto, manifestando uma profundidade desvelada arqueologicamente. Segundo Lorenzo Mammi, nessas telas

(...) o signo é apenas um arranhão impreciso. O gesto do pintor produz formas – e referências a formas do passado – como se fossem lapsos,

¹⁴ JOYCE, James; *Ulisses*, p. 15

¹⁵ Entrevista do artista a Rodrigo Naves e Nuno Ramos; in: *Paulo Pasta*, p. 178

atos falhos que subitamente revelassem, no meio de um movimento anódino, a profundidade de uma história.¹⁶

Importante assinalar a inclusão do termo “gesto” nos comentários de Lorenzo Mammì. Gesto lento, medido, que antes grava a superfície do que nela deixa rastro ou sinaliza passagem, sua natureza retém a idéia de ação e da presença humana, característica de toda poética fundada na gestualidade; no entanto, da maneira como aparece, a romper a resistência da crosta da matéria pictórica, esse gesto associa-se antes a um esforço em busca de uma recuperação de sentido do que da revelação propiciada pela captura de um instante. Não sendo *insight*, e sim prospecção, é ação humana consciente e metódica, levada a cabo pelo trabalho, resultando na atualização do passado, aqui compreendido como uma dimensão do tempo passível de se desdobrar



Figura 6 – Paulo Pasta. Sem título, 1989. Óleo e cera s/ tela - 190 x 220 cm

¹⁶ MAMMI, Lorenzo. *A memória da matéria*, Paulo Pasta; p.190

permanentemente, desde que devidamente considerado e ativado já que, como campo informe, esse tempo-passado permite infinitas possibilidades de ação sobre si. Em algumas das pinturas em questão, a ação de tornar visível a dimensão temporal algumas vezes já aponta para a construção de um esquema linear cuja função é estruturar o espaço pictórico, ainda que aqui enfatizando-se a profundidade (figura 2), que de outro modo se apresentaria como um campo monocromático a avançar na direção do espectador. Das pinturas realizadas no período, esta talvez seja a que mais claramente explicita a tensão entre linha e cor, desenho e plano, radicalizando a vertigem da perspectiva que se configura, contraditoriamente, pelas linhas escavadas na superfície em vermelho. Paralelamente, pela forma como combina linha e cor, a pintura dissolve criativamente a tradicional dicotomia entre figura e fundo, distinção aqui impossível de fixar.

Na fase dos “cacos” (figura 8) persiste a idéia de campo, quase sempre monocromático, algumas vezes tonal, mas este agora acolhe um elemento passível de se estruturar por aglutinação, quase organicamente. Ganha destaque a emergência de uma vontade estruturante que, logo a seguir, irá resultar no ímpeto ascensional, verticalizante, manifesto nas “colunas”. O próprio artista comenta o que motivou desdobramento dos “cacos” nas “colunas”, a partir de um sentimento de insatisfação com o que ele denominou fragmentação, presente nos “cacos”:

(...) Deixa eu contar como cheguei às colunas. Eu comecei a pintar os cacos logo depois da exposição da Bolsa Emile Edde [1988]. Aquilo foi se organizando primeiro como padrão, depois deixou de ser padrão para se tornar um monte de elementos. Na minha exposição da Bienal passada [1994] eu vi que aquilo tinha chegado a um limite – essa ansiedade de colocar muitos conteúdos, de ir fragmentando. Eu quis então voltar a algo mais uniforme e ao mesmo tempo conquistar diferenças de cor, romper com essa coisa tonal, monocromática. É como se os cacos se juntassem e formassem uma coluna.¹⁷

¹⁷ Entrevista do artista, Paulo Pasta, p.185



Figura 7 – Sem título / 1989 / óleo e cera s/ tela / 220 x 190 cm

Embora a verticalidade característica das “colunas” já tivesse se insinuado desde o final da década de 1980 em telas nas quais aparecem arcos e ogivas (figura 9), à época o que transparecia era sua aderência ou incrustação ao campo de cor que atua como fundo, o que era facilitado pela qualidade mais propriamente linear que apresentam. Diferentemente, as “colunas” mostram-se como formas autônomas passíveis de múltiplas manipulações e combinações composicionais, respondendo melhor às declaradas inclinações construtivas recém manifestadas pelo artista. A esse respeito, duas de suas declarações podem ajudar na compreensão da funcionalidade das “colunas”:

O que me fascina no Jasper Johns, no Volpi, no Morandi é o fato de eles terem criado um sistema, de eles terem achado um assunto para criar e que de certa maneira é muito coerente com o tipo de pintura que eles fazem. Foram capazes de organizar um repertório, organizar um sistema. Eu acho que organizar um sistema é você organizar internamente o que você faz.¹⁸



Figura 8 – Paulo Pasta. Sem título, 1991. Óleo e cera s/ tela - 180 x 220 cm

As “colunas” são “elementos” e, como tais, formas autônomas passíveis de se deslocarem pela superfície do plano, propiciando uma quantidade infinita de combinações composicionais. Interessante retomar o trabalho de 1994, já citado (figura 4): matriz genética da série, nele já se inscrevem, se adivinham, todos os desdobramentos posteriores. O solene hieratismo com que as colunas se apresentam aos nossos olhos é incontestável, a força de sua aparência

¹⁸ Entrevista do artista; Paulo Pasta, p. 178



Figura 9 – Paulo Pasta . Sem título, 1987. Óleo e cera s/ tela - 170 x 130 cm

advindo da combinação de qualidades antagônicas: a densidade da matéria que as constitui é sublimada por sua flutuação, amparada pelo fundo azul e sustentada pela linha de base em vermelho. A importância estrutural dessa linha é inversamente proporcional à sua descrição: associada à vertical interrompida que lhe corta exatamente ao meio, configura um eixo que impõe uma rigorosa simetria ao conjunto. Deixado intencionalmente a perceber, esse eixo explicita a analogia e a associação existentes entre fato plástico e fato estrutural. Para além do mero rigor, introduz-se aqui uma componente intelectual de forma até então inédita. Esse elemento estrutural visível tornar-se-á implícito nos trabalhos subsequentes; assim, alterações na altura dessa

linha de base, agora mais (figura 10) ou menos (figura 11) oculta, substituição da linha de base por uma linha de topo (figura 12), entre outras variações irão colaborar para a flutuação das “colunas” pela superfície. Paralelamente, pode-se inferir do trabalho de 1994 uma centralidade do vazio. De fato, caso continuasse sua ascensão, o discreto segmento vertical em vermelho não só dividiria o plano pictórico em duas metades equivalentes como faria o mesmo com o espaço existente entre as “colunas”. O espaço vazio entre as colunas, assim, se constitui como o centro físico do quadro, o que o leva a disputar com ambas a condição de centro perceptivo.



Figura 10 – Paulo Pasta. Sem título, 1995. Óleo e cera s/ tela - 41 x 61 cm

Pode-se agora recuperar o comentário de Lorenzo Mammi a respeito do “gesto” e da gestualidade e, seguindo na análise deste mesmo trabalho de 1994, compreender a especificidade, ainda que pontual, da presença desses elementos na obra do artista. Nesta pequena pintura convivem o gesto projetual, estruturador do espaço pictórico entendido como absolutamente plano – o eixo ortogonal em vermelho –, e o gesto, mais evidente, que deixa seus rastros nos



Figura 11 – Paulo Pasta. Sem título, 1996. Óleo e cera s/ tela - 180 x 210 cm

limites entre o fundo azul e as “colunas”. O primeiro, como já dito, após sua gênese na pintura em questão, nas subseqüentes se internalizará, notadamente nas telas de grande formato; o segundo, mais expressivo, irá freqüentar quase que exclusivamente os trabalhos realizados em pequeno formato, dentre os quais alguns próximos ao desenho – inclusive valendo-se do papel como suporte -, como uma série realizada entre 1995 e 1996 (figuras 13,14 e 15). Ainda que contida e mantida sob certos limites, a vivacidade que anima esse gesto incorpora expressividade, manifesta vitalidade e, ainda que seu ímpeto muitas vezes se apresente matizado pela sensação de langor com que se espalha na superfície, sensação esta que é enfatizada pelo uso que o artista faz da cor:

(...) Uma cor é só uma cor? Pode ser também um corpo ou uma promessa (...)
 Por isso também digo que a minha cor não é do mundo das coisas, não é a cor da cor, não é a cor do mundo, é uma vontade que ela seja também um pouco mais que isso. Uma fruta, uma flor, atingem o ponto máximo de intensidade de

cor quando elas atingem o limite, quando no dia seguinte elas já vão apodrecer. É um pouco isso: fazer a cor atingir essa plenitude antes que ela desapareça.¹⁹

Como se, no mito, a pedra penosamente rolada pudesse ser retida por alguns instantes no ponto mais alto da montanha, a cor assume a função de sustar o tempo e, simultaneamente, exprimir o próprio drama de sua

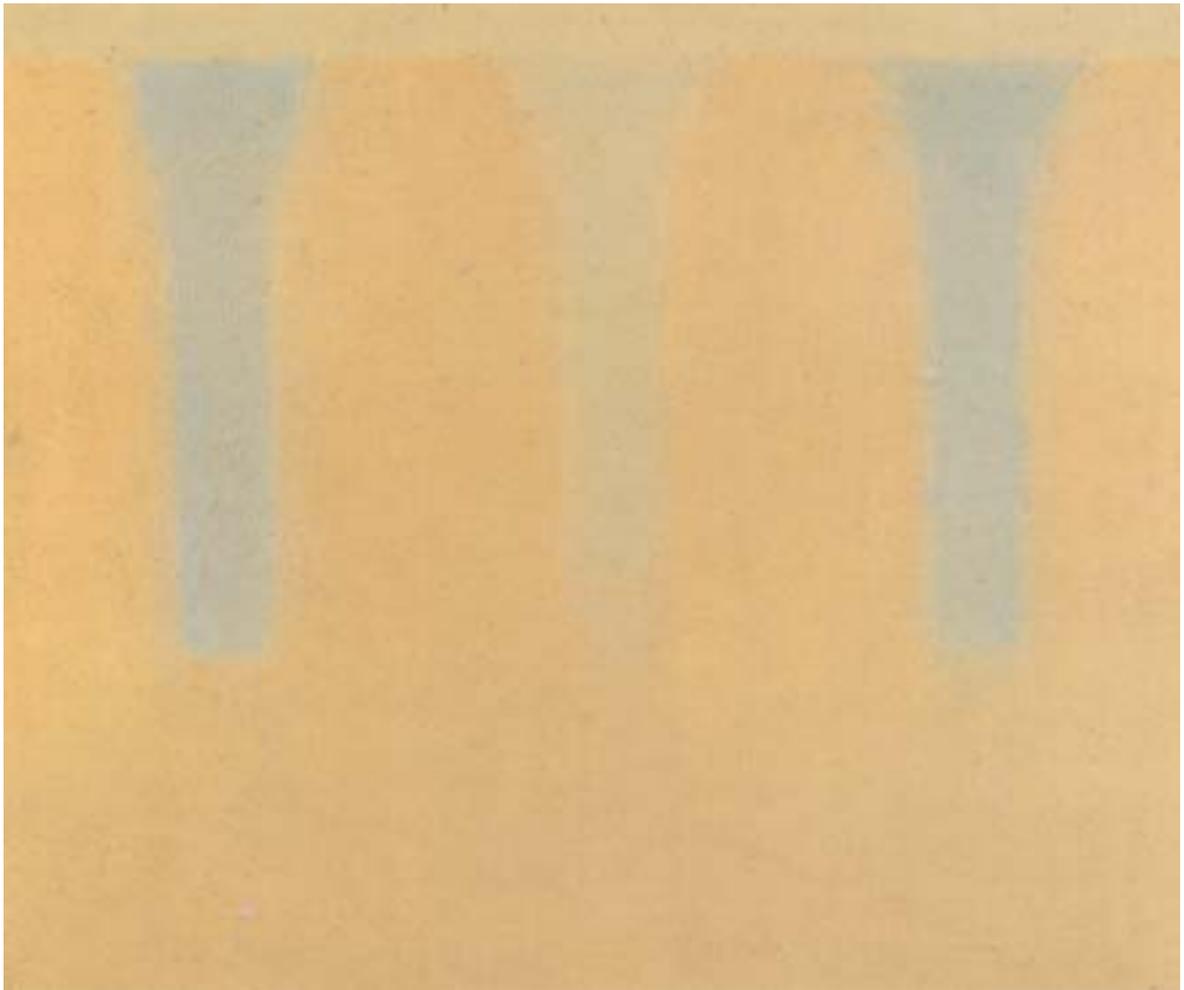


Figura 12 – Paulo Pasta. Sem título, 1995. Óleo e cera s/ tela - 70 x 80 cm

sustentabilidade. É justamente essa tensão íntima – que, nas telas, nos aparece como uma vibração das superfícies – que distancia as pinturas do tempo negativo da escola metafísica, ainda que o artista manifeste interesse por artistas como De Chirico, “um homem que olhou com estranhamento o

¹⁹ Entrevista do artista; *Paulo Pasta*, p. 174

mundo” (figura 16). Contrariamente à pintura metafísica em geral, a pintura de Paulo Pasta não critica, mas sim se opõe à qualquer forma de alienação: se o mundo se desencanta, a pintura existe – se não para lhe restituir o sentido, ao menos para nos restaurar a crença na possibilidade de vislumbrar a alma das coisas. Ambos os fatos – o desencantamento do mundo e a existência da pintura – são vistos como reais e, sob o peso do mundo, a tarefa da pintura deve ser a de afirmar tanto a solidão quanto a solidariedade:

Quando o enterro passou
 Os homens que se achavam no café
 Tiraram o chapéu maquinalmente
 Saudavam o morto distraídos
 Estavam todos voltados para a vida
 Absortos na vida
 Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
 Olhando o esquife longamente
 Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
 Que a vida é traição
 E saudava a matéria que passava
 Liberta para sempre da alma extinta.²⁰

A surpreendente inversão promovida por Manuel Bandeira nos dois últimos versos do poema se revela como a única atitude possível diante da avassaladora mundanização do mundo. O homem que se descobre “num gesto largo e demorado” reverencia a matéria, mas sua solidariedade para com o corpo que passa tem origem no fato de, contrariamente a todos os demais (“voltados para a vida / Absortos na vida / Confiantes na vida”) considerar a transcendência como essencialmente ligada, e até mesmo decorrente, da comum existência. Inversão similar nos apresenta Paulo Pasta, no seu elogio à pintura como trabalho material e na eleição de um repertório formal repleto de ressonâncias, imbuídos de um “para além de”, como as “colunas”. Como bem percebe Rodrigo Naves, em entrevista ao artista:

– Mas alguns elementos ... da pintura metafísica aparecem em seu trabalho: os frontões e arcos das telas mais antigas, as colunas dos quadros atuais. E, afinal, aquilo é coluna ou faixa?

- Eu não queria que fosse coluna, mas a gente precisa dar um nome para as coisas. Então que seja coluna, pois eu também não quero que seja faixa, eu não me reconheceria numa faixa. Eu gostaria que fosse o ruído de alguma coisa.²¹



Figura 13 – Paulo Pasta. Sem título, 1995. Óleo s/ papel - 18 x 25 cm

A resposta do artista à questão de Rodrigo Naves torna necessário retomar a discussão acerca das especificidades da vontade construtiva que fundamenta a poética de Paulo Pasta, além de investigar a qual tradição construtiva sua pintura se remete para, por sua vez, traduzi-la e adaptá-la a seus próprios interesses. Ainda na entrevista anteriormente citada, diz o artista:

De fato eu gosto muito da medida, do limite. Eu só me sinto de fato livre quando consigo escolher, quando consigo limitar. Eu não consigo trabalhar com uma idéia ilimitada, em que eu possa tudo. Primeiro eu

²⁰ BANDEIRA, Manuel. *Momento num café*; Antologia Poética, p.101.

²¹ Entrevista do artista; *Paulo Pasta*, p.185; grifos meus

disseco as coisas, depois vou trabalhar. Preciso de três ou quatro coisas na mão para depois fazer um trabalho. Eu, de fato, tento ordenar o tempo inteiro.²²

Nessas declarações sobressaem duas atitudes: economia e ordenação; são esses os princípios que, adotados pelo artista, possibilitam uma aproximação relativamente à tradição construtiva. Essa tradição, porém, é absorvida pelo artista por intermédio de outra, a de certa vertente da pintura moderna no Brasil, representada principalmente por Alfredo Volpi (figura 17) e Milton Dacosta (figura 18).

Ambos, indubitavelmente, foram responsáveis pelas mais bem sucedidas adaptações dos princípios construtivos clássicos, ortodoxos, ao ambiente cultural brasileiro de sua época, constituindo-se como artistas canônicos da



Figura 14 – Paulo Pasta. Sem título, 1995. Óleo s/ papel - 18 x 25 cm

²² Entrevista do artista. *Paulo Pasta*, pp. 172-173

segunda geração moderna no país. Mas é notadamente a afinidade eletiva com Volpi que irá pautar a aproximação de Paulo Pasta com uma poética construtiva que não conflita com a exuberância da cor e rejeita enfaticamente o racionalismo da geometria e a ortodoxia da planarização da superfície. A respeito das relações estabelecidas por Dacosta com as vertentes construtivas desde seu período formativo, afirma Paulo Venâncio Filho:

(...) Dacosta não era artista de vanguarda, tampouco um experimentador, desde o início foi um construtor. Essa era a sua vocação, que mais tarde se confirmaria na convergência de sua poética com a tendência histórica do construtivismo, da qual foi um dos precursores entre nós.²³

Pelo trecho acima, pode-se perceber que as afinidades de Milton Dacosta com a tradição construtiva dava-se, antes de mais nada, pelo que poderia denominar razões de temperamento, uma necessidade interior que inclusive subverte o programa construtivo histórico, adaptando-o a necessidades



Figura 15 – Paulo Pasta. Sem título, 1995. Óleo s/ papel - 18 x 25 cm

²³ VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Dacosta*, p.8



Figura 16 – Giorgio De Chirico. O enigma da hora, 1911. Óleo s/ tela.

expressivas e a uma poética marcada pela subjetividade. São essas qualidades que permitem a Rodrigo Naves afirmar que “Milton Dacosta ... praticamente inverte o sentido da arte de Mondrian”²⁴; no mesmo sentido, Lorenzo Mammi ressalta que “... as melhores telas concretas de Alfredo Volpi não expressam tanto a busca da objetividade quanto o pudor de uma subjetividade que, à força de depurações, se tornou forma geométrica (...)”²⁵ Tanto em Volpi como em Dacosta, a subjetividade se introduz na grade geométrica ou geometrizada por meio da cor e da fatura, assumindo uma dimensão matéria e valorizando um viés temporal. Segundo Venâncio Filho, nas pinturas de Dacosta, “a estrutura formal ... não é intrinsecamente pesada, é o tempo que cai pesadamente sobre o trabalho da forma, immobilizando (sic). Do mesmo modo sentimos nas cores a impregnação demorada que o tempo produz”²⁶

²⁴ NAVES, Rodrigo. *Da dificuldade da forma à forma difícil*; A Forma Difícil – ensaios sobre arte brasileira, p.16

²⁵ MAMMI, Lorenzo. *Volpi*, p.33

²⁶ VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Dacosta*, p.30.

Se, “em grande parte, a história do modernismo plástico brasileiro é uma história de defasagens entre intenções e resultados”²⁷, Volpi e Dacosta reconhecidamente encontram-se entre os poucos que lograram levar ao limite as possibilidades da pintura moderna produzida no Brasil, e esse limite se expressa prioritariamente na relação estabelecida com a espacialidade. A esse respeito, comenta Paulo Venâncio Filho sobre a relação que a pintura de Milton Dacosta estabelece com o plano pictórico:

A vida não pode ser totalmente rebatida no espaço nem se planifica em todas as suas dimensões. Um irredutível da interioridade, que não é só o inconsciente, sempre permanece irrevelado, e que a pintura de Dacosta demonstra. Nem tudo é opaco, nem tudo se oferece à transparência. A vida nem sempre é clara, nela persiste um intraduzível que não se entrega (...) ²⁸

Acerca da questão do espaço em Volpi, Lorenzo Mammi assinala que

(...) Para que sua arte se realize, Volpi precisa de alguma tensão entre espaço ilusório e superfície concreta do quadro. Não é nem poderia ser um geométrico ortodoxo, muito menos um *optical*. A última parte de sua vida será dedicada à tentativa de recuperar uma ilusão de profundidade mediante a deformação do plano.²⁹

Volpi mantém-se fiel a um modelo de espacialidade moderna que, à época, se encontrava em crise pela emergência do novo espaço inaugurado pela pintura contemporânea – espaço “aberto, indeterminado”, no qual as formas simplesmente se apóiam, “mas não encontram nele um abrigo”³⁰. Esse espaço acolhedor, receptivo, é também o espaço no qual Paulo Pasta deseja instalar sua pintura. Na sua constituição, a cor exerce um papel fundamental, como se depreende dessa comparação entre a relação cor-espaço nas telas de Volpi e Eduardo Sued:

²⁷ MAMMI, Lorenzo. Volpi, p.8.

²⁸ VENÂNCIO FILHO, Paulo. “Dacosta”; pp. 18-19

²⁹ MAMMI, Lorenzo; op. cit., p.38

³⁰ MAMMI, Lorenzo; op. cit., p.37

(...) O que me interessa no Volpi é essa vontade de criar um espaço, o tempo todo tentando um jeito de criar um espaço, e o que me interessa menos no Sued é o fato de que isto não é uma preocupação para ele, e nisto ele é muito “americano” – então a cor é ela mesma, nada além dela.³¹

Nessa comparação, fica evidente a opção de Paulo Pasta por uma filiação moderna, suas afinidades eletivas basicamente ligadas à segunda geração moderna de pintores brasileiros, do qual Volpi é o representante máximo. É



Figura 17 – Alfredo Volpi. Elementos de fachada e bandeirinha, déc. 60. Têmpera s/ tela - 108 x 72,5 cm

³¹ Entrevista do artista; Paulo Pasta; p. 174.

preciso ressaltar, no entanto, que essa segunda geração de artistas, ainda que menos ambiciosos relativamente ao alcance cultural de seu ofício e aparentemente mais conservadores que os modernistas de 22 em termos ideológicos e formais, “tinha, porém, maior consciência de que os problemas da arte se resolviam em primeiro lugar no campo da arte”³²; assim, para Volpi, “pintar é resolver questões de forma, linha e cor dentro da superfície retangular da tela – todo o resto é irrelevante”.³³ Foi certamente essa consciência da autonomia da arte relativamente às solicitações externas, ausente nos primeiros modernistas brasileiros, que permitiu a Volpi “realizar a transição entre a geração anterior à guerra, prudente e quase interiorana, e aquela, arrojada e abertíssima ao mundo, das bienais e dos movimentos concretos”³⁴. A singularidade dessa segunda geração moderna, portanto, está no tipo de

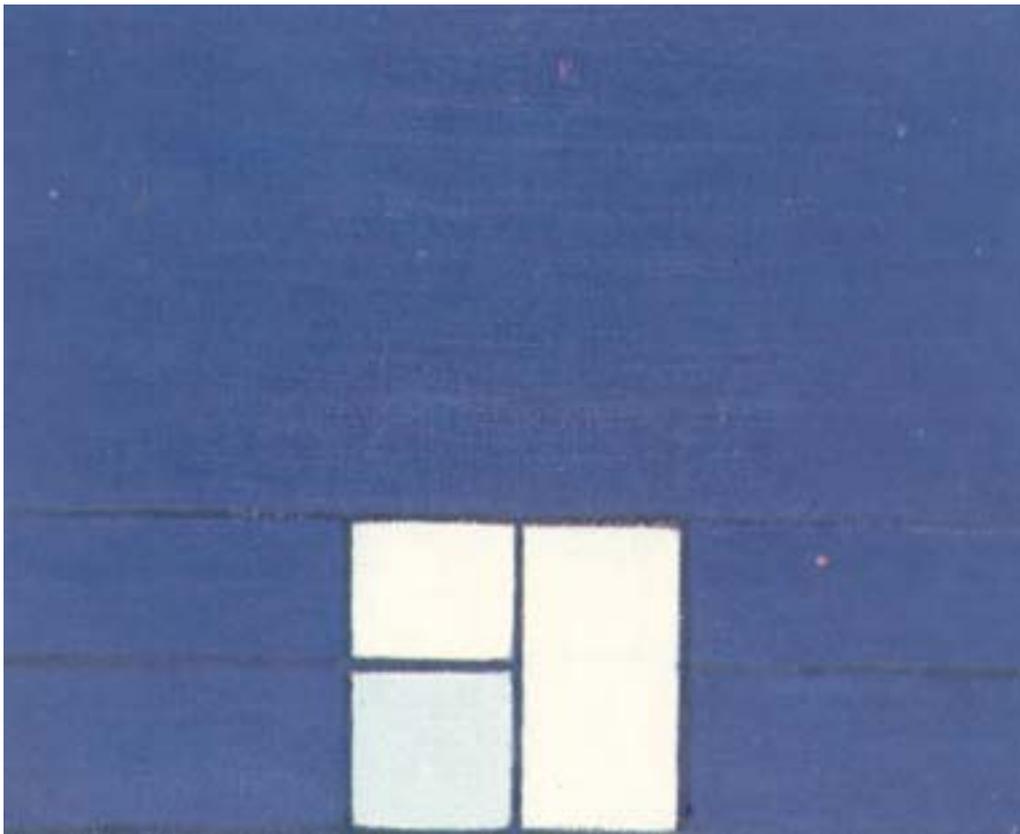


Figura 18 – Milton Dacosta. Em azul, déc. 50. Óleo s/ tela - 16 x 22 cm

³² MAMMI, Lorenzo; *Volpi*, p.8

³³ Idem; *ibidem*.

³⁴ Idem; *ibidem*.

compromisso que assumiu relativamente à práxis artística, menos dependente da importação – ainda que “antropofagizadas” - de “idéias fora de lugar” (cf. o conceito de Roberto Schwarz) para se estabelecer como parâmetro de modernidade. Segundo Lorenzo Mammi, esse aspecto unificou toda uma geração de artistas:

(...) os artistas brasileiros dos anos 40 buscam no popular os caminhos de uma simplificação radical, de um despojamento que leve a formas essenciais – uma purificação que não apele nem para a razão transcendente européia nem para o empirismo norte-americano, mas que utilize de modo rigoroso *a decantação formal operada pela afetividade e pela memória*. Foi uma postura que unificou manifestações artísticas bastante diferentes: a pintura de Volpi, a poesia de Manuel Bandeira, a música de Dorival Caymmi.³⁵

Assim, é a partir do processo de “decantação formal operada pela afetividade e pela memória” que Volpi se apropria do alfabeto concreto e realiza seu percurso de síntese formal e pesquisa cromática expressos nas “bandeirinhas”, sua vontade construtiva se manifestando como um desejo de ordenar o mundo:

Volpi ... busca a solidez das coisas. Mesmo que o mundo seja confuso, a pintura está aí para ordená-lo. (...) Para ele ... o que caracteriza os homens e as coisas é o processo de criação, o trabalho – interioridade é atividade (...).³⁶

Aqui, a referência ao trabalho e sua analogia com a interioridade possibilita aproximar o comentário de Lorenzo Mammi a respeito de Volpi à relação que Paulo Pasta estabelece com o *métier*. Os procedimentos técnico-metódicos que se encontram na base da práxis artística de Paulo Pasta – notadamente seu envolvimento com a matéria pictórica, sua temporalização do fazer – afirmando que ela não se relaciona a nenhuma esfera transcendente, não é “ritualística”, nem tampouco processual em si – i.e., sua poética concretiza-se na realização material da obra, sua aparição como “forma” a ser experienciada no mundo. Desse modo, é preciso resistir a identificar dimensões simbólicas

³⁵ MAMMI, Lorenzo; *Volpi*, p.28; grifos meus.

onde apenas se nos apresenta uma idéia superior de trabalho. Existindo algum “para além de” nessa formulação específica, esta apontaria para a atualização de uma questão recorrente desde os primórdios da história moderna da arte: a alteridade dos processos produtivos artísticos relativamente às técnicas produtivas maquinicas, a proposição de valores qualitativos e a relação mais ou menos tensional ou crítica que podem vir a estabelecer com referência à lógica quantitativa que, desde a Revolução Industrial, sustenta a produção de puras mercadorias. “Eu acho que organizar um sistema é você organizar internamente o que você faz.”³⁷ A recusa à alienação do trabalho, a necessidade de estabelecer uma relação de correspondência entre a constituição do sujeito e a construção da obra, aproximam Paulo Pasta de Volpi, tingindo a vontade construtiva de ambos com os tons e semitons de uma ética do trabalho comprometida com a dimensão da afetividade e da expressão da singularidade.

³⁶ Lorenzo Mammi; *Volpi*, p.22; grifos meus

³⁷ Entrevista do artista. *Paulo Pasta*, p.178; cf. p.29 deste trabalho.

4 Espaço e lugar

O tempo é: espaço interior. O espaço é: tempo exterior.³⁸

Novalis

Uma pequena tela de 1996 (figura 19), em meio à série de “colunas”, dela se diferencia. A verticalidade das três formas retangulares permite a comparação, mas aqui Paulo Pasta parece propor-se a experiência de testar os limites das alusões iconográficas presentes nas “colunas” (figura 4), reduzindo-as a seu mínimo. Experiência quase solitária no período, seria retomada apenas na década seguinte, ainda que uma declaração do artista já manifestasse essa intenção:

Minha vontade é sempre deixar de lado esse passadismo e conquistar uma coisa mais presente. Abrir mão dessa memória da pintura e de uma certa iconografia em torno dela e construir mais. Mas sempre vai ficar algo desse movimento entre o visível e o invisível, desse rumor.³⁹

Quase sempre mais espontâneas, as pinturas realizadas em pequeno formato muitas vezes propiciam *insights* que serão desenvolvidos posteriormente, em todas as suas possibilidades. Neste caso, assim como na tela em que surgiram as “colunas”, reproduz-se a simetria do conjunto, mas aqui a atmosfera aquosa, líquida, contribui ainda mais para igualar em valor os elementos verticais e os intervalos que os separam. O “rumor”, aqui, para além das próprias “colunas”, ecoaria as primeiras fachadas geometrizadas de Volpi, ou até mesmo seus desdobramentos posteriores (figura 17), não fosse o solitário isolamento desses retângulos, quase que totalmente reduzidos ao anonimato – sendo o “quase” uma palavra chave para a compreensão dessas

³⁸ ARESTIZABAL, Irma. *Precisão Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Waltercio Caldas*; p. 12

³⁹ Entrevista do artista. *Paulo Pasta*, p. 186.

diferenças. Nas palavras do próprio artista: “Gosto muito de ter elementos para pintar, justamente para não pintar elementos”⁴⁰

O jogo de palavras é revelador da especificidade da potência poética sustentada pelos trabalhos, ao menos desde o aparecimento das “colunas”. A situação intermediária, ambígua, dos elementos utilizados pelo artista permitem uma analogia com o desenvolvimento da pintura de Mark Rothko, como aponta Charles Harrison:

No momento de transição em sua pintura da abstração ‘biomórfica’ para a de ‘campo de cor’, Rothko escreveu sobre ‘as formas nos quadros’ como ‘personagens ... criados em decorrência da necessidade de um grupo de atores que são capazes de movimentar-se dramaticamente sem embaraço e de executar gestos (...)’⁴¹

Assim como os retângulos de Rothko (figura 20) as “colunas” de Paulo Pasta são “elementos / personagens” que podem se deslocar pela superfície da tela e, segundo infinitas possibilidades composicionais e relações cromáticas, ativar e promover um amplo leque de sensações óticas e, a depender da escala, físicas. Mas é preciso, aqui, investigar a propriedade da aplicação do conceito de escala aos trabalhos de Paulo Pasta realizados em grande formato, na medida em que, diferentemente de “tamanho”, uma “medida objetiva”, escala envolve uma “experiência humana subjetiva”⁴². O conceito de “lugar”, da maneira como é abordado pelo próprio Paulo Pasta em dois contextos distintos, pode colaborar para uma aproximação dessa questão:

Eu gostaria que a pintura tivesse a mesma potência que a poesia tem. Eu penso que a poesia supõe um tipo de experiência particular. Se você quiser ter um consolo, não é no relato de um homem que fez coisas que você vai encontrar esse consolo, mas sim no relato do poeta, não na experiência comum, diária, mas numa vontade de transcendência disso. *O poeta tem um lugar, cria um lugar de onde falar dessa outra experiência. Eu gostaria que a minha pintura*

⁴⁰ Paulo Pasta; p. 179.

⁴¹ HARRISON, Charles. *Expressionismo Abstrato*; Conceitos da Arte Moderna, p. 140.

⁴² ANFAM, David. *Abstract Expressionism*, p. 145.

tivesse isso também. Ontem, uma jornalista ... me perguntou se eu pensava no espectador quando pintava. Eu disse não. ‘E o que você gostaria que o espectador sentisse?’ Eu respondi: eu não sei; gostaria que ele sentisse a mesma coisa que eu sinto: uma espécie de *suspensão*.⁴³

(...) *Eu só sei que estou tentando pintar um lugar, para mim é sempre um ambiente.* O Rothko também procura isso – um ambiente, um lugar. Ele fala em *place*.⁴⁴

A primeira declaração, em que manifesta o desejo de dotar sua pintura de determinadas qualidades atribuídas à poesia, pode ser sintetizada no almejado efeito de suspensão. Experiência privada, mas passível de ser compartilhada, a dimensão poética como a compreende o artista se realiza na medida em que se apresenta como situada fora deste mundo mantendo, no entanto, a condição de comunicabilidade com o leitor – ou, no caso da pintura, espectador – situado



Figura 19 – Paulo Pasta. Sem título, 1996 . Óleo e cera s/ tela - 25 x 30 cm

⁴³ Paulo Pasta, p. 171; grifos meus

⁴⁴ Idem; p.179; grifo meu

no mundo. Essa comunicação, portanto, pressupõe uma diferença de nível a ser superada no encontro subjetivo do espectador com a obra, ou a partir dela, sendo a obra imagem total de um outro mundo possível – e passível de ser reconhecido como tal. Como sentimento de fundo, como impedimento e estímulo, pressupõe-se a consciência da separabilidade existente entre o espectador e o objeto, manifestas como distância e alteridade absolutas.

Nesse sentido, pode-se retomar a discussão relativamente às diferenças existentes entre as pinturas de pequeno formato e as realizadas em tamanho maior, agora balizando-a pelos conceitos de “espaço” e “lugar”. Dos trabalhos

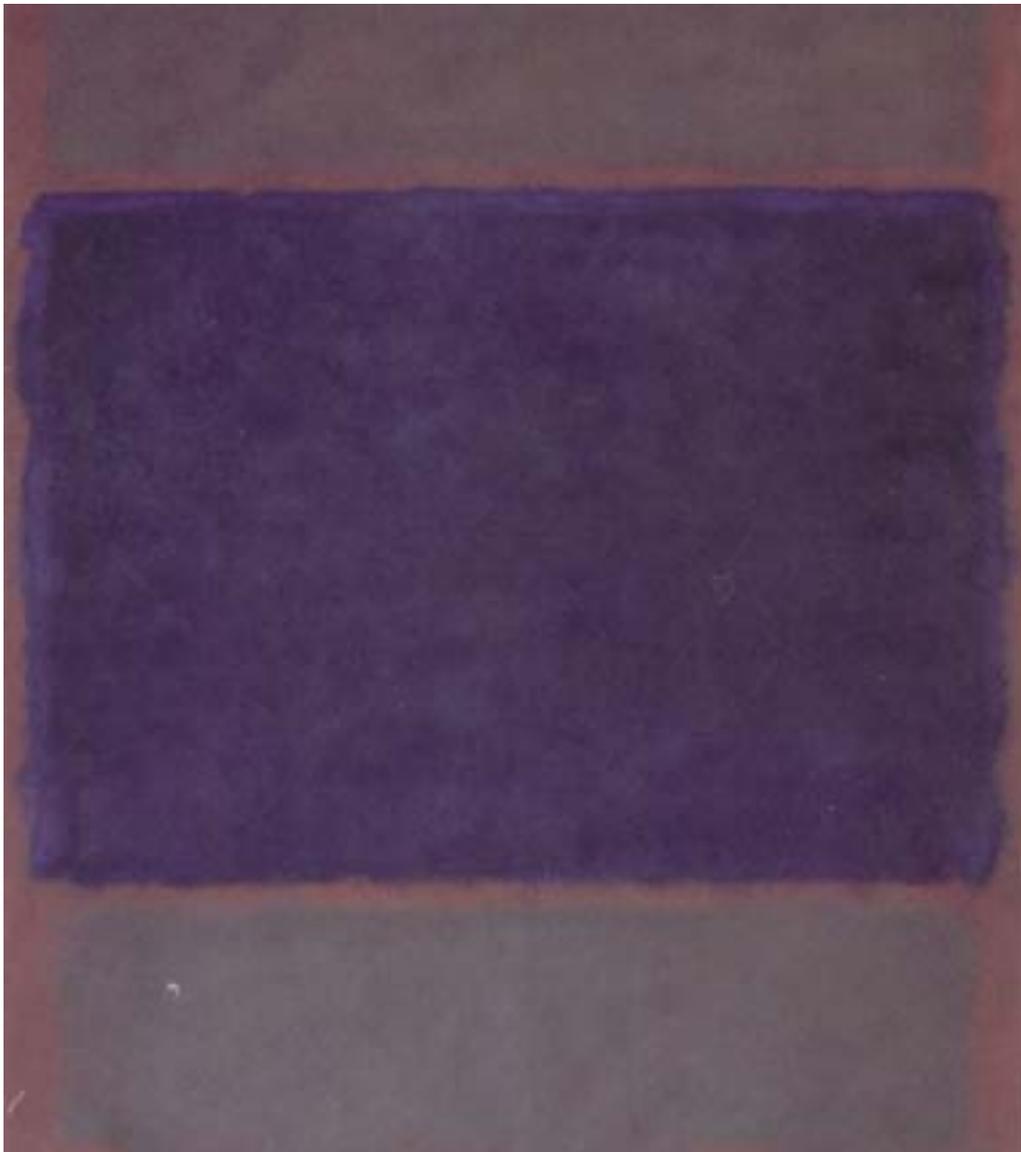


Figura 20 – Mark Rothko. Sem título, 1962. Óleo e acrílica s/ tela - 150 x 137 cm

menores, os de maior formato a princípio herdam o mesmo repertório formal e apresentam lógicas composicionais similares. Buscam e realizam as mesmas relações internas. No entanto, expressam verdades distintas. Os primeiros assemelham-se a delicadas epifanias, cuja súbita aparição parece carregar o desejo de nos fazer recuperar uma fé já perdida. Sua força advém justamente da concentração, numa escala íntima, de camadas e camadas de desejo de transubstanciação da matéria pictórica, numa alquimia em que esta é amorosamente sacrificada em luz (figura 21). Como ecos de uma insistente lembrança, parecem se perguntar:

Como guardar – há algum algum, haverá um, algum algo
algures, tranca ou trinco ou broche ou braço, laço ou
trave ou chave capaz de res-
guardar o belo, guardá-lo, belo, belo, belo... do des-
gaste?(...)⁴⁵



Figura 21 – Paulo Pasta. Sem título, 1962. Óleo e cera s/ tela - 24 x 30 cm

⁴⁵ HOPKINS, Gerard Manley. *Verso, Reverso, Controverso*.

Em artigo de 1996, Nuno Ramos identifica na obra de Paulo Pasta “a idéia da pintura como planta frágil, espécie de relicário de possibilidades extemporâneas”⁴⁶. Encharcadas de cor, essas pequenas telas respiram – sua vitalidade se apresentando como pulsação de uma superfície íntegra, de uma espacialidade contínua (figura 10). O intimismo do pequeno formato, no entanto, remete antes a Morandi e sua “espacialidade reversível em relação ao objeto”⁴⁷ (figura 22). Ainda segundo Nuno Ramos, a “contaminação entre o espaço e as coisas”⁴⁸ faz com que as pinturas de Paulo Pasta

... apareçam sempre por inteiro, reduzindo drasticamente o jogo entre a parte e o todo. Vemos suas partes, seus signos (colunas, arcos), mas é o todo do quadro que floresce e matura, cioso de sua integridade.⁴⁹



Figura 22 – Giorgio Morandi. Natureza morta, 1949. Óleo s/ tela - 35,5 x 50 cm

⁴⁶ RAMOS, Nuno. *Um mundo perfeito*; Paulo Pasta, p.197

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 199

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 201

O conjunto de afirmações fundamenta o argumento central e dá título ao texto de Nuno Ramos, segundo o qual as pinturas de Paulo Pasta buscariam se apresentar como “um mundo perfeito”⁵⁰. Entretanto, uma série de trabalhos mais recentes, expostos em 2002, apontam para a produção de alguns “ruídos” relativamente a essa perfeição, principalmente quando realizados em grande formato. Nestes, para além de uma “contaminação entre o espaço e as coisas”, avança-se consideravelmente para o que se poderia definir como equalização de valor entre ambos, espaço e coisas. Essas qualidades afirmam-se decisivamente em alguns trabalhos, todos realizados em grandes dimensões, produzidos a partir de 2001, nos quais o que anteriormente aparecia como espaço vazio entre duas “colunas” dá lugar à sugestão dos contornos de uma “garrafa” (figura 23). Aqui, mais uma vez, percebe-se o resultado de um processo que pode ser considerada uma constante na trajetória de Paulo Pasta: explorar ao máximo, até o esgotamento, as possibilidades internas, plásticas e formais, de cada série de trabalhos até que esta, organicamente, desdobre-se numa seguinte. Esta nova série, no entanto, diferencia-se por somar um fator de indeterminação e, por extensão, um outro nível de complexidade às pinturas que, de certo modo, problematizam a idéia de totalidade que os trabalhos anteriores ambicionavam configurar. Impulsionadas pela ampliação de suas medidas, impõem-se ao espectador de modo a retirá-lo da passividade contemplativa, apresentam-se diante dele requisitando-lhe que sua própria existência e medidas corporais lhe configurem os parâmetros certos para sua apreensão. Nessa transição – e por manterem, em essência, sua inapetência para a retórica, sua resoluta opção por um vocabulário plástico restrito - ressaltam ainda mais o papel da cor. Aqui vale a regra formulada por Matisse, que equivale a quantidade à qualidade: valorizada pela maior área ocupada, no seu espraiamento a cor se estende e se espacializa, aumentando substancialmente seu efeito sobre o espectador ainda que, em essência, mesmo as grandes telas mantenham o pudor de enfrentar o mundo.

A esse respeito pode-se, mais uma vez, propor uma aproximação com a espacialização característica do trabalho de Mark Rothko. Segundo Charles Harrison, Rothko acreditava que a “relação entre pintura e espectador” deveria

⁴⁹ RAMOS, Nuno. *Um mundo perfeito*; Paulo Pasta, p.198

⁵⁰ Idm, *ibidem*; p.201

ser “essencialmente privada e íntima”; mesmo as realizadas a partir de 1949, em escala humana “destinavam-se a ser vistas de perto, em um contexto que encorajava o silêncio e a introspecção”⁵¹. E, a seguir, citando o próprio Rothko:

... Compreendi que, historicamente, a função de pintar grandes telas é pintar algo muito grandioso e pomposo. Entretanto, a razão por que as pinto ... é justamente porque quero ser muito íntimo e humano. Pintar um quadro pequeno é colocar-se fora da experiência, é olhar para uma experiência através de um estereoscópio ou de uma lente redutora. Seja como for que se pinte um quadro maior, quem o pintar estará nele. Não é algo que ele possa controlar. Pinto quadro grandes porque quero criar um estado de intimidade. Um quadro grande é uma relação imediata: leva-nos para dentro dele.⁵²



Figura 23 – Paulo Pasta. Sem título, 2002. Óleo e cera s/ tela - 180 x 220 cm

⁵¹ HARRISON, Charles; *Expressionismo abstrato*, Conceitos da Arte Moderna, p.141

⁵² Idem; *ibidem*

Ainda segundo Harrison, “essa ‘absorção’ implícita do espectador pela pintura” era uma noção “absolutamente crucial” para Rothko.⁵³ Mas a fatura de suas telas, a pincelada esbatida que sugere vapor em expansão, igualmente promove um movimento contrário, fazendo com que a névoa de cor se expanda em direção ao ambiente e avance na direção do espectador, compreendido por ele como em um estado de “solidão”, sugerindo que este estivesse “envolvido numa espécie de entrega ao vazio” no “abandono de um sentido contingente do próprio eu.”⁵⁴ Como afirmação “heróica”, a pintura de Rothko incorporava o sentido do sublime.

As pinturas realizadas em grande formato por Paulo Pasta, como já dito, não chegam a consubstanciar uma escala comparável às de Rothko. No entanto, manifestam certa ambiguidade no seu recato. O próprio artista, reiteradas vezes, utiliza-se da palavra “pudor” para definir o tipo de estratégia característica de sua práxis, o que resulta numa fatura na qual “a sobriedade das sombras foram trazidas para a superfície da tela” e “a interioridade das coisas vergou-se no invólucro da própria pintura.”⁵⁵ Mas há de se reconhecer no pudor, mais do que uma defesa, um estado de hiperconsciência, altamente reflexivo; principalmente na forma como se manifesta nas telas maiores do artista: uma estratégia ambígua na qual ocultar-se e se impor ao espectador se complementam. Parecendo repousar em resguardo do mundo e remeterem a uma temporalidade própria, essas pinturas não se dão a ver de imediato. Sendo o seu próprio horizonte – insinuam-se, retraem-se. Na sua aparente mansidão, desconsideram nossas certezas perceptivas – sua potência se realizando na condução de nosso olhar por um itinerário de pequenas e sucessivas vertigens, sugerindo breves paradas apenas para que possamos vislumbrar, de relance, uma beleza esquiva que não tem ganas de permanência, comprometida com uma perfeição que prescinde da fixidez das formas. Nesse jogo perceptivo a superfície oscila, pulsando entre a leveza e a absorção, a gravidade e a graça – essa ambivalência se constituindo na própria razão de ser desses corpos voláteis, densamente envoltos em manto opaco. Associando-se à fatura, é de seu movimento ótico de imersão e emersão que o olho é induzido à percepção

⁵³ Idem; *ibidem*

⁵⁴ Idem; *ibidem*

⁵⁵ TASSINARI, Alberto; *As pinturas de 90*; Paulo Pasta, p. 196

de mínimas variações na espessura aparente do plano; do seu jogo de aproximações e distanciamentos mútuos conformam-se e desfazem-se *gestalts*. O efeito de vibração da superfície, sua qualidade instável, faz com que Nuno Ramos compare os trabalhos com as pinturas de Eduardo Sued e afirme que em ambas existe

...um certo paradoxo da visão. Aquilo é tão intenso que você tem dificuldade de focar o olho. Parece que é mais poderoso do que o olhar é capaz de receber. A evidência é essa intensidade, uma intensidade exagerada, exacerbada.⁵⁶



Figura 24 – Eduardo Sued. Sem título, 1985. Óleo s/ tela - 130,5 x 180,3 cm

Mas esse “paradoxo da visão”, no que se refere à sua capacidade de espacialização no mundo, atua de modo bem distinto em ambos os artistas. Nas pinturas de Sued (figura 24), a “desmesura”⁵⁷ da projeção do plano de cor para o espaço do mundo nasce de um choque, como afirma Rodrigo Naves: “As cores dele tomadas uma a uma têm de fato uma identidade muito marcada.

⁵⁶ Paulo Pasta, p.175

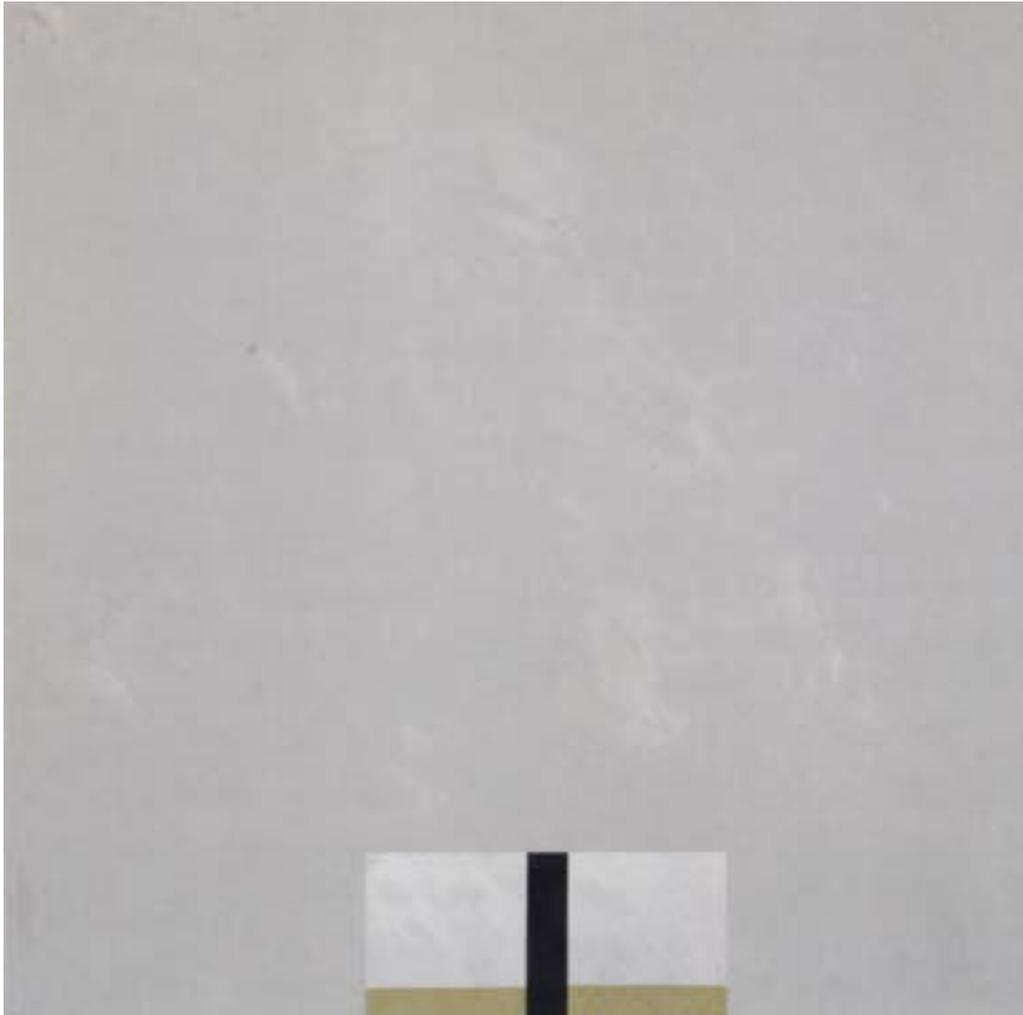


Figura 25 – Paulo Pasta. Sem título, 1994. Óleo s/ tela - 135 x 145 cm

Mas, como elas não se harmonizam entre si, sucede entre elas um certo extravasamento ...”⁵⁸ Mesmo quando parece reler Morandi por intermédio de Dacosta (figura 25), no dizer de Paulo Pasta⁵⁹ “a cor é ela mesma, nada além dela”. Em tudo diversas, as pinturas de Paulo Pasta, em jamais renunciar à introversão, fazem dessa qualidade uma força positivadora, a nos propor um intimismo que se exerce como acontecimento estético capaz de estabelecer inúmeras mediações: “colunas” e “garrafas” (figura 26), reduzidas a silhuetas auráticas, potencializam um território imagético próprio, situado a meio caminho da economia formal do signo e da amplitude alusiva do símbolo. Da maneira como nos são oferecidas à percepção, essas “não-imagens” tornam-se

⁵⁷ Idem; ibidem

⁵⁸ Idem; ibidem.

⁵⁹ Entrevista do artista; Paulo Pasta, p. 174.



Figura 26 – Paulo Pasta. Sem título, 2001/2002. Óleo s/ tela - 220 x 190 cm

agenciadoras de imagens – apoiando-se para tanto, no acervo cultural socialmente compartilhado do qual extraem seus contornos e densidade. Do plano encharcado de cor, perpassado por uma contínua vibração cromática, assoma uma lógica perceptiva direcionada a uma experiência empírica – e, até certo ponto, “neutra” - do sujeito, que o faz rapidamente escapar de identificações ou projeções – impregnações as quais é submetido pelo caráter absorvente da cor. Se o olho é capturado e seduzido, instado a mergulhar nas camadas sucessivas de tinta como o sujeito que olha, analogamente, vivenciaria um desvelamento sucessivo de significados afetivos auto-esclarecedores, também é submetido a uma incerteza perceptiva cuja estratégia o aproxima de

uma vivência de atualização da experiência que é muito mais direcionada para uma *situação* objetiva que, agora, se afasta dos labirintos da memória. A cor que afeta é a mesma a determinar que esse afeto, na medida em que é permanentemente confrontado com sua transitoriedade, não fundamente raízes.

Mas a multiplicidade combinatória efetivada pelas “colunas” e “garrafas” não se põe a serviço de uma lógica concreta: ao promoverem uma espécie de deslizar de horizontes perceptivos, os elementos como que estendem o plano pictórico, expandindo-o horizontalmente (figuras 23 e 27). Na efetivação desse alargamento do plano, ainda que não se aproximem do “all-over” proporcionado pela *collor field painting* de Rothko, as pinturas se espacializam de modo muito mais intenso do que as realizadas em menor formato.



Figura 27 – Paulo Pasta. Sem título, 2002. Óleo s/ tela - 180 x 220 cm

Diferentemente das telas de Rothko, pensadas para serem vistas de perto⁶⁰, estas pinturas nos exigem uma distância física considerável para serem apreendidas em sua total efetividade, para de fato “funcionarem”. Ainda que absorvam nosso olhar, necessitam liberar nosso corpo de sua força de imantação e tornar o espaço em volta um território neutro, vazio, no qual o corpo circula, desloca-se, medindo-se com a pintura.

⁶⁰ Ver p. 36 deste trabalho.

5 Conclusão

O Jasper Johns tem uma frase de que eu gosto demais. Ele fala assim: às vezes eu pinto e depois eu vejo; outras vezes eu vejo e depois eu pinto – mas ambas são situações impuras e não prefiro nenhuma. Também penso assim.⁶¹

Paulo Pasta

Desde a mistura da cera ao óleo instaurando uma poética marcada pelas mediações, nas telas maiores e mais recentes é um outro tipo de mediação que nos é proposto pelo artista, agora a exigir do corpo que seja o veículo de uma percepção não mais fundamentada na pura contemplação. Talvez em virtude disso tenha Paulo Pasta retomado algumas experiências como as realizadas em meados da década passada, das quais é exemplo o já citado trabalho da figura 19. Em alguns desses trabalhos mais recentes (figura 28), retoma-se a simplificação das formas, enfatizando-se a similitude entre o que aparece como “elemento” e o campo de cor que o acolhe. A extensividade do campo é reforçada pela composição, que aloca os elementos laterais às bordas da tela, gerando uma sensação de continuidade que “abre” o espaço do quadro e sugere sua expansão para além de seus limites físicos. A simplificação dos elementos, que também se faz presente em trabalhos menores do mesmo período, de modo mais (figura 29) ou menos (figura 30) assumido também parece indicar a necessidade, já revelada, de “abrir mão [da] memória da pintura”⁶². Ora, pode-se dizer que desde o tempo quase arqueológico das primeiras telas (figura 1), Paulo Pasta vem promovendo, quase simultaneamente, dois movimentos distintos e complementares, com a rarefação da temporalidade associando-se à uma crescente evanescência da superfície pictórica. Nessa progressiva migração do tempo-memória para o espaço-lugar, da superposição de camadas para os intervalos entre as coisas-elementos, a pintura de Paulo Pasta experimenta novas estratégias de mediação, requalifica e redefine sua situação no mundo. O trabalho, assim, atualiza radicalmente o tempo: não estamos diante de uma *representação* do instante, é antes a *permanente produção do instante* que seu experimentar nos proporciona. Desse modo, articula-se um

⁶¹ Entrevista do artista; Paulo Pasta, pp. 178-79

imbricamento do sujeito-observador com o mundo, mediado pela obra: nessa condição de simultaneidade, o tempo é a própria manifestação da ação. Experiência circunscrita a coordenadas temporais, portanto finita, a ação é, como *continuum*, passível de renovação. Diante do quadro, o espectador transforma-se em agente e sujeito de sua ação, de seu tempo, experienciado e vivido – renovadamente presentificado.

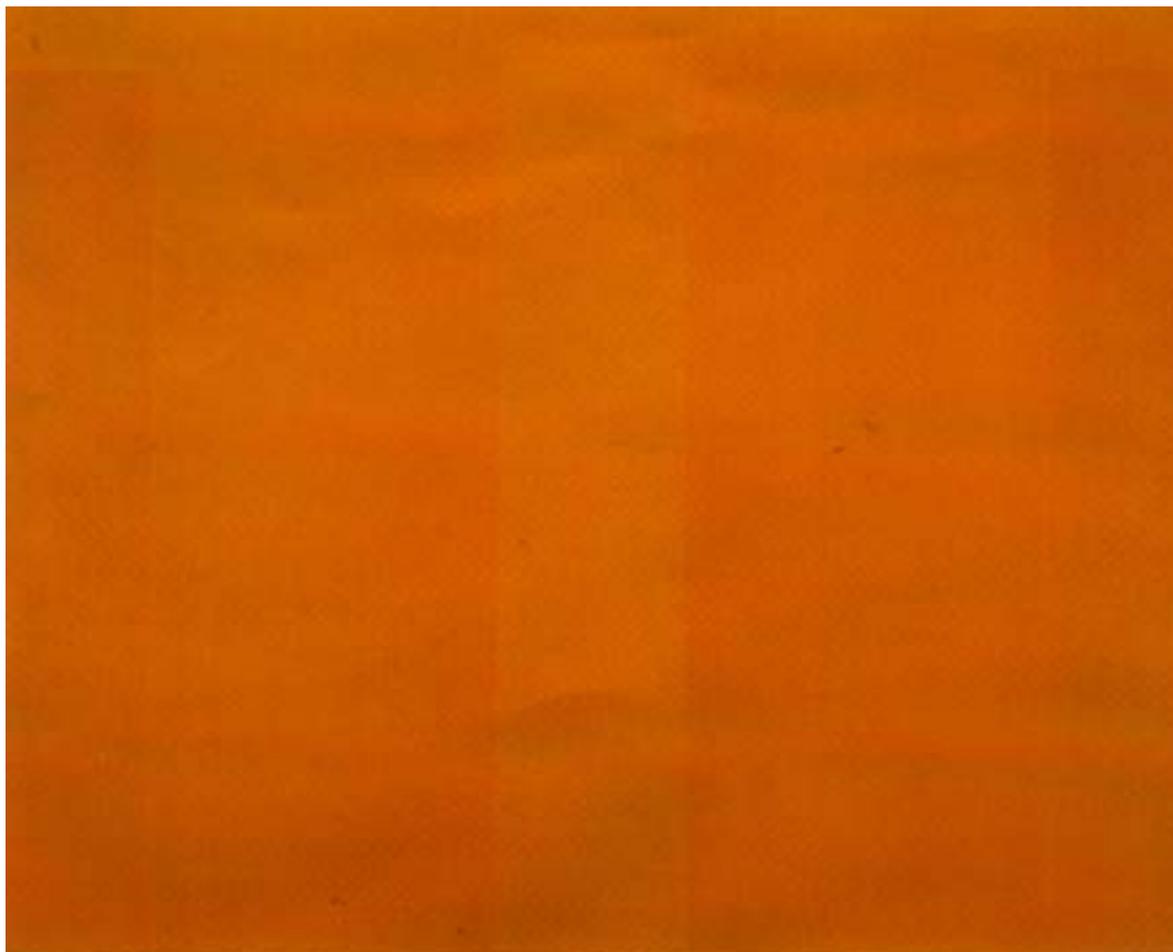


Figura 28 – Paulo Pasta. Sem título, 2001 / 2002. Óleo s/ tela - 180 x 220 cm

Na tentativa de apreender e formatar a nova relação sujeito-mundo a arte contemporânea operacionalizou uma série de estratégias e proposições artísticas que alargaram de forma avassaladora os limites físicos do objeto artístico e os espaços de circulação da arte, afetando suas próprias bases conceituais e de juízo crítico acerca de seu valor intrínseco, que incluíram o seu

⁶² Ver p. 31 deste trabalho.

fazer – assim, em algumas manifestações contemporâneas, o *métier* é subsumido em “processo”. As pinturas de Paulo Pasta promovem uma articulação, quase consubstanciam uma perfeita analogia entre o *fazer* e o *fruir*: a forma como vêm ao mundo informam, analogamente, como operam sensivelmente; sua percepção pelo espectador só se evidencia camada após camada, sua efetiva ação no mundo só se realiza no desdobrar do tempo. Mas essas tensões se apresentam de modo mais radicalmente contemporâneo na articulação particular promovida pelo artista entre o *fazer*, o *fruir* e o *construir*. Se as profundas transformações experimentadas pela arte - desde a modernidade e que perpassam a contemporaneidade - são, em si mesmas, irreversíveis, apresentam-se aos artistas de hoje como heranças problemáticas que não podem ser simplesmente desconsideradas. Neste quadro histórico de referências, permanecer pintor, como o faz Paulo Pasta, implica em rearticular de maneira crítica, na espessura agora rarefeita do plano, essas circunstâncias – implosão das fronteiras entre os gêneros, criação de novos gêneros (objeto, instalação etc), entre tantas outras – desdobrando suas potenciais relações a partir das renovadas tensões historicamente estabelecidas.

Estabelecida a convivência pacífica entre a institucionalização moderna da arte - o que incluiu a definição, por um moderno sistema de arte, de espaços expositivos adequados e protegidos para a produção moderna e contemporânea – e a expansão contemporânea da arte para o espaço literal do mundo e da vida, configurou-se uma situação na qual ao espaço da tela pode-se associar uma espécie de “confinamento” - o espaço planar, constituído como espaço de liberação durante a modernidade, torna-se espaço de compressão ou de projeção para a esfera do mundo na contemporaneidade. É a partir desse dado da realidade no plano da consciência histórica que os pintores contemporâneos passam a operacionalizar suas estratégias, reconfigurando o próprio conceito de pintura. Grosso modo, os avanços vieram ora da priorização de suas especificidades como gênero autônomo, ora pela valorização de suas qualidades como simples meio - e ambos os caminhos resultaram em tipos particulares de “objetificação”. Quando circunscrita à tela, a pintura contemporânea tornou a superfície impenetrável ao olhar e ao corpo do espectador - nesse caso, o sujeito observador, confrontado pela desencantada e

radical impermeabilidade da superfície, é induzido a se perceber como corpo separado no mundo. Inversamente, o meio pintura, ao sair de si para desdobrar-se em confluências e hibridizações, contribuiu para o surgimento de novas categorias artísticas que assomaram o espaço literal do mundo.



Figura 29 – Paulo Pasta. Sem título, 2002. Óleo s/ tela - 50 x 60 cm

Se a lógica produtiva contemporânea se exerce, conforme já visto, não pela proposição obsessiva de diferenças de ordem formal, mas pela mobilização de estratégias requalificadoras tanto das conquistas quanto das pendências modernas, pode-se situar a pintura de Paulo Pasta na intercessão desses campos: ainda que responda a questões modernas, sua pintura corresponde às novas possibilidades de deslocamento postas em prática pela

contemporaneidade. Ao articular as instâncias do fazer e do fruir, como já dito, Paulo Pasta está fazendo coincidir temporalidades internas à obra e estendendo sua proposição de tempo ao tempo do espectador – assim, a *aparência* das pinturas constitui-se em sua própria *estratégia*. Atendo-se ao plano, necessitando de espaços protegidos de exibição para sua perfeita visibilidade – sua temporalidade não resistiria à voracidade do mundo, à sua atividade por demais invasiva -, essas pinturas fazem da superficialidade a sua substância, sendo justamente por conta dessa perfeita sincronia entre fazer e fruir que as telas não se isolam totalmente do comércio com o mundo. E se o seu *fazer* é, fundamentalmente, um *construir*, deduz-se que esta qualidade construtiva se transfira ao próprio ato perceptivo do espectador, ao *fruir* a obra. Longe da ansiedade mas não isentas de inquietude, essas pinturas materializam uma lógica dubitativa. Essa qualidade sutil não se manifesta apenas como evanescência circunscrita ao plano, em cuja extensão o olho jamais encontra apoios sólidos, mas também e principalmente como *incompletude* – incompletude que, nas telas realizadas em grande escala, torna-se um discreto convite à inclusão do mundo na figura do espectador. Essas telas que se medem com o corpo humano, que se nos apresentam como iguais, corpos entre corpos, para além do olho buscam envolver todo o corpo do espectador. Em última instância, ambientalizam-se, realizando completamente algumas das virtudes apenas latentes nas telas realizadas em menores dimensões. Se, como afirma Paul Valéry, “o pintor emprega seu corpo”⁶³, para serem devidamente experienciadas em sua complexidade as grandes telas demandam uma percepção física por parte do espectador. Diante delas, este é induzido a se movimentar, sendo seguidamente surpreendido ao se perceber reiteradamente (re)construindo uma *integridade* que jamais repousa numa *integralidade*.

O artista consubstancia, assim, uma articulação própria da sincronia espaço-temporal, possibilitando que a obra, forma resultante de uma *experiência* destilada do mundo, torne-se mediadora de uma *vivência* deste lado do mundo, articulando criticamente a dimensão íntima, privada, à percepção física e aos laços que estabelece com o corpo do espectador /

⁶³ Citado por MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito; in: DUARTE, Rodrigo (org.) O Belo Autônomo – textos clássicos de estética, p. 259.

fruidor. Sem abrir mão da profundidade, mas conformando-a a uma lógica de progressiva evanescência do plano, essas telas terminam por não se apresentar apenas como membranas: são também lâminas a nos conscientizar do espaço. Não se pode habitar essa profundidade rasa, ótica; impossível instalar-se virtualmente nessa realidade assumidamente perceptiva, ainda que acolhedora. Como corpos autônomos, as telas manifestam suas próprias razões e fundamentam suas próprias interdições; conduzem nosso olhar, fornecendo chaves para a apreensão de si. Mas inexistem, aqui, significados extrínsecos a revelar ou sentidos ocultos a desvelar – a profundidade e complexidade que essas pinturas nos propõem são de outra ordem, remetendo-se ao próprio fazer que as constitui.

Paulo Pasta constrói uma espacialidade expressa por meio da sincronicidade espaço-temporal e da convergência, no plano, de uma idéia de

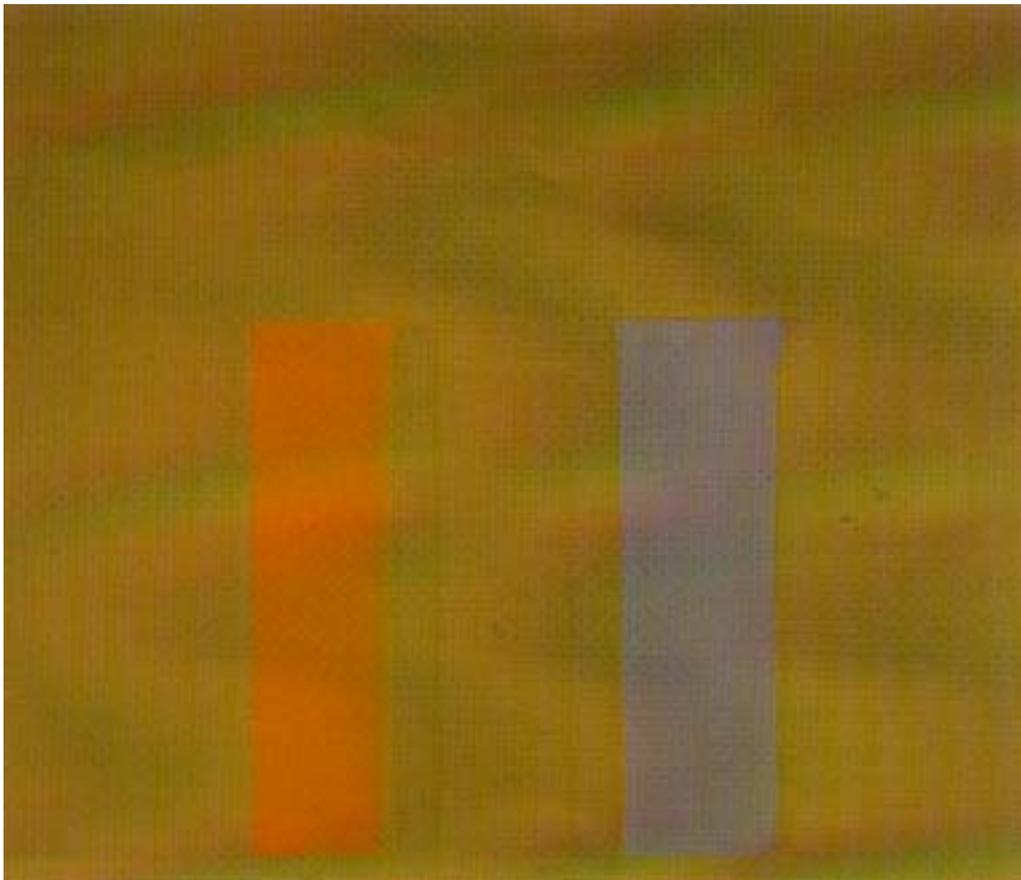


Figura 30 – Paulo Pasta. Sem título, 2002. Óleo s/ tela - 35 x 45 cm

espaço e de uma sensação de lugar. E, ao operacionalizar uma permanente rearticulação das distâncias - seja ela circunscrita ao plano pictórico ou referente à relação entre a obra e o observador - sua pintura colabora decididamente para um reposicionamento do sujeito no mundo das coisas visíveis.

6

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

ANFAM, David. *Abstract Expressionism*. Londres: Thames and Hudson, 1990.

ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARESTIZABAL, Irma. *Precisão. Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Waltercio Caldas*. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. 18 de maio a 17 de julho de 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

BASBAUM, Ricardo. *Pintura Anos 80: algumas observações críticas*; in: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*; pp. 299-317. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BEE, Harriet Schoenholz. *An Invitation to See – 150 works from the Museum of Modern Art*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1992.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHIARELLI, Tadeu. *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea*; in: BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*; pp. 257-270. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

DICKINSON, Emily. *Uma Centena de Poemas*. Tradução, introdução e notas por Aída de Oliveira Gomes. São Paulo: T.A. Queiroz / Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

HARRISON, Charles. *Expressionismo Abstrato*; in: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000; pp. 122-149.

HONNEF, Klaus. *Arte Contemporaneo*. Colônia: Benedikt Taschen, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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.

MAMMI, Lorenzo. *A Memória da Matéria*; in: PASTA, Paulo. *Paulo Pasta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Artistas da USP, 10); pp. 189-191.

_____ *Volpi*. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*; in: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo – textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997; pp. 257-286.

_____ *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

NAVES, Rodrigo. *A Espessura do Presente*; in: PASTA, Paulo. *Paulo Pasta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Artistas da USP, 10); pp. 7-12.

_____ *Da dificuldade da forma à forma difícil*. pp. 9-39; in: “A Forma Difícil – ensaios sobre arte brasileira”. São Paulo: Ática, 2001.

_____ *Anonimato e singularidade em Volpi*. pp. 179-195; in: “A Forma Difícil – ensaios sobre arte brasileira”. São Paulo: Ática, 2001.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura*; in: SALZTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*; pp. 65-77. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

PASTA, Paulo. *Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo*; in: SALZTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003; pp. 113-120.

_____ *Paulo Pasta Pinturas 2001 / 2002*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Nara Roesler, São Paulo. 21 de novembro a 31 de dezembro de 2002.

_____ *Um Lugar Para se Poder Estar . Paulo Pasta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Artistas da USP, 10); pp. 169-187. Entrevista.

RAMOS, Nuno. *Um Mundo Perfeito*; in: PASTA, Paulo. *Paulo Pasta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Artistas da USP, 10); pp. 197-201.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____ *As Pinturas de 90*; in: PASTA, Paulo. *Paulo Pasta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Artistas da USP, 10); pp. 193-196.

WEIL, Simone. *A Gravidade e a Graça*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)