

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

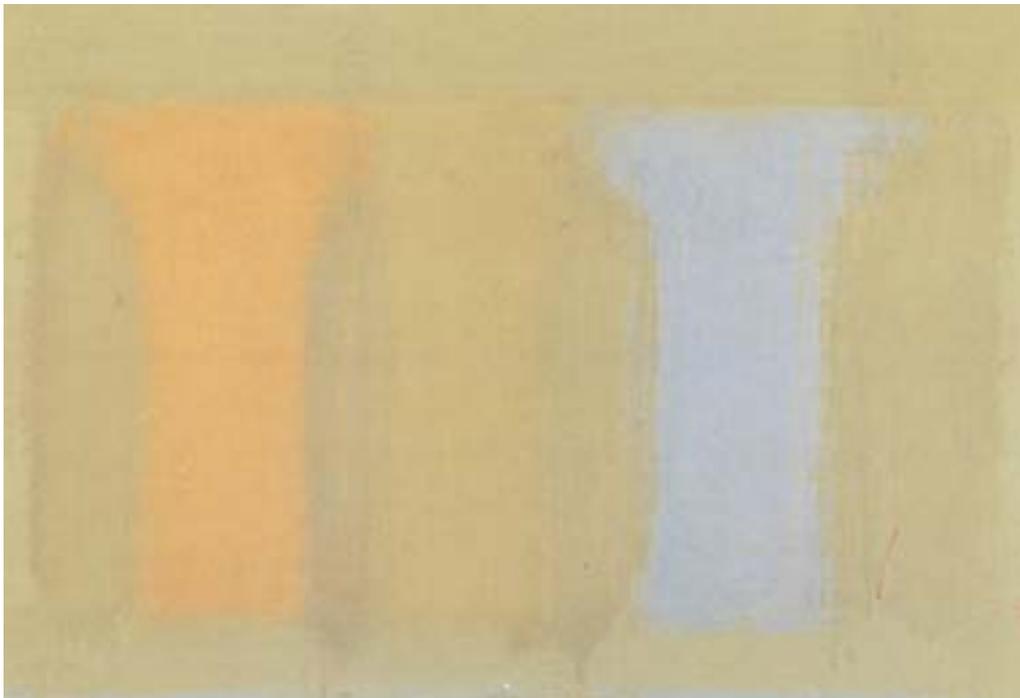


Figura 21 – Paulo Pasta. Sem título, 1962. Óleo e cera s/ tela - 24 x 30 cm

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

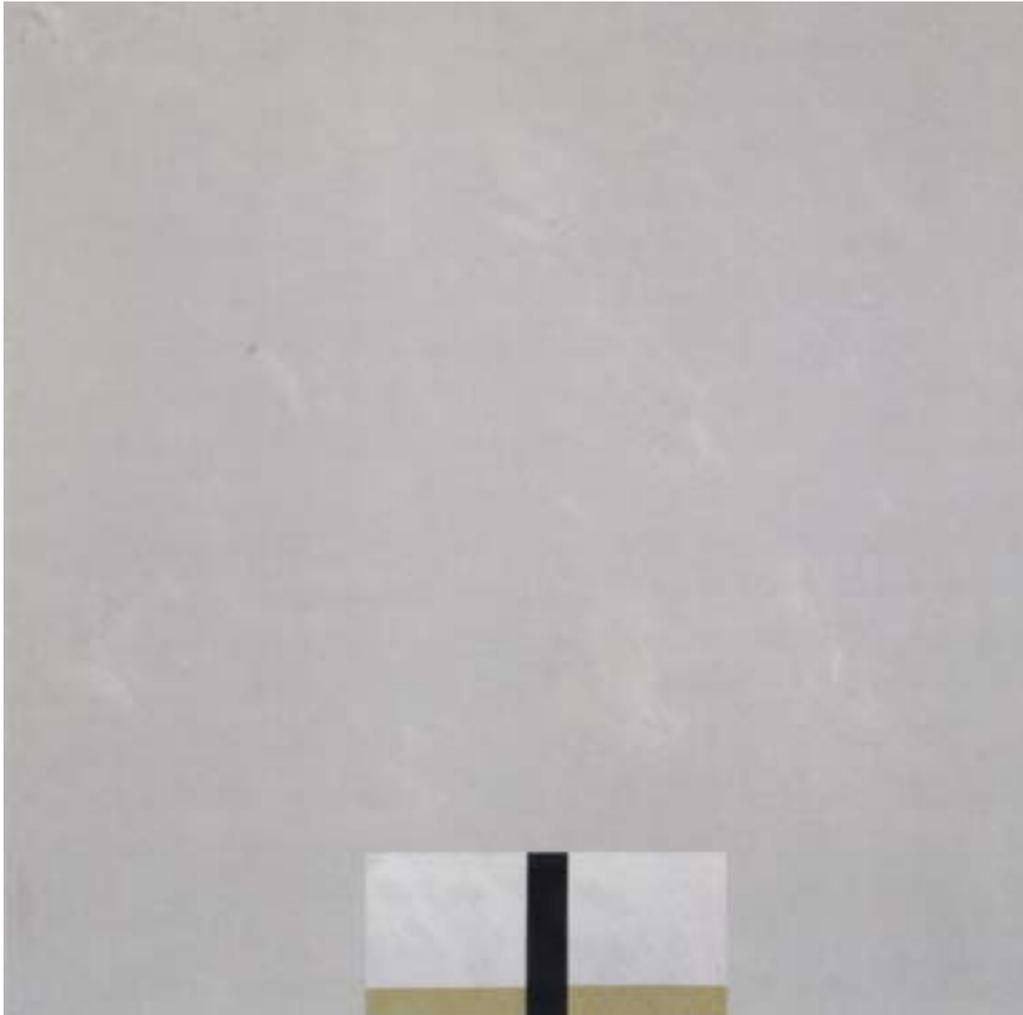


Figura 25 – Paulo Pasta. Sem título, 1994. Óleo s/ tela - 135 x 145 cm

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.