

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

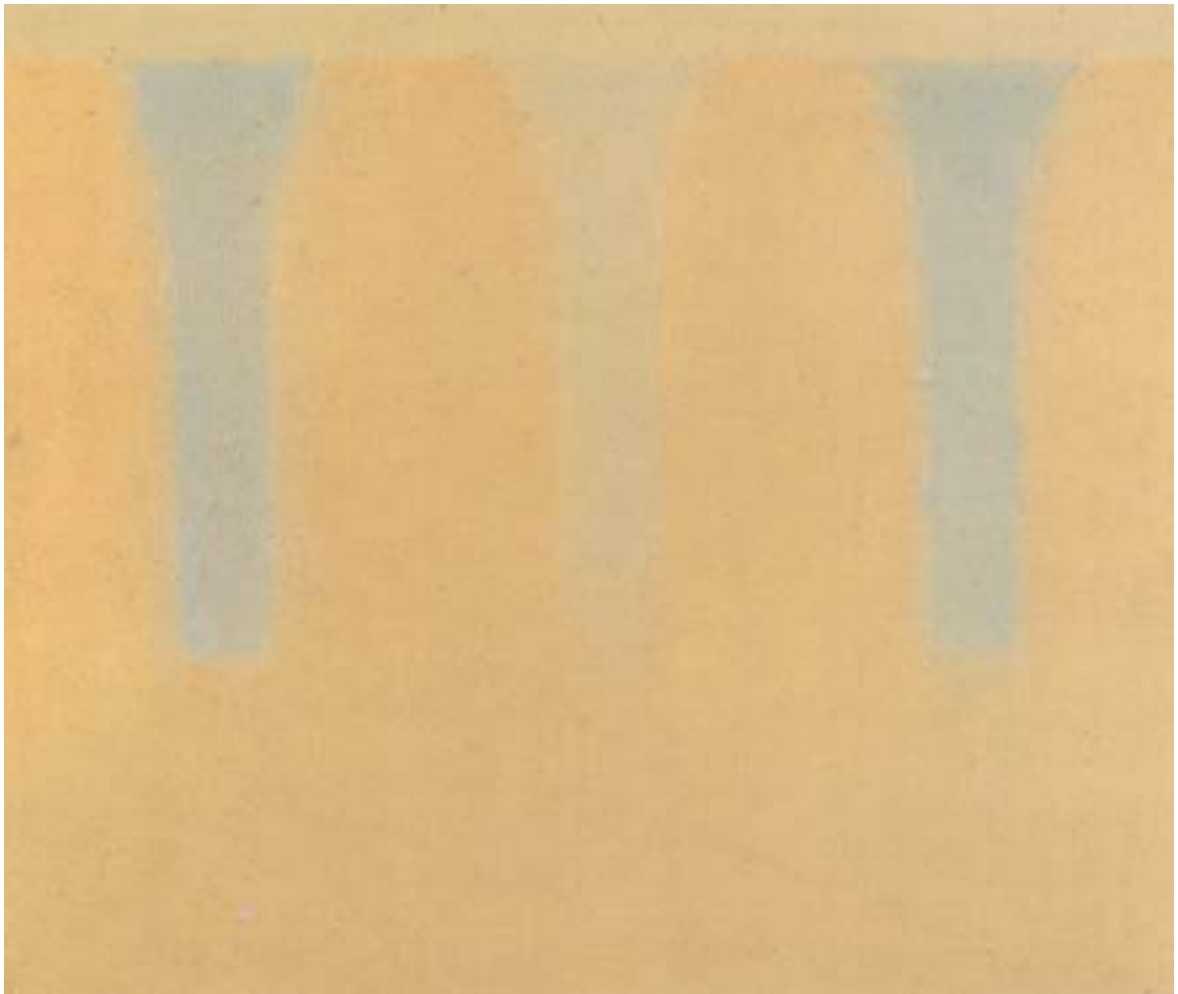


Figura 12 – Paulo Pasta. Sem título, 1995. Óleo e cera s/ tela - 70 x 80 cm

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, imobilizando (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 irreduzível 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

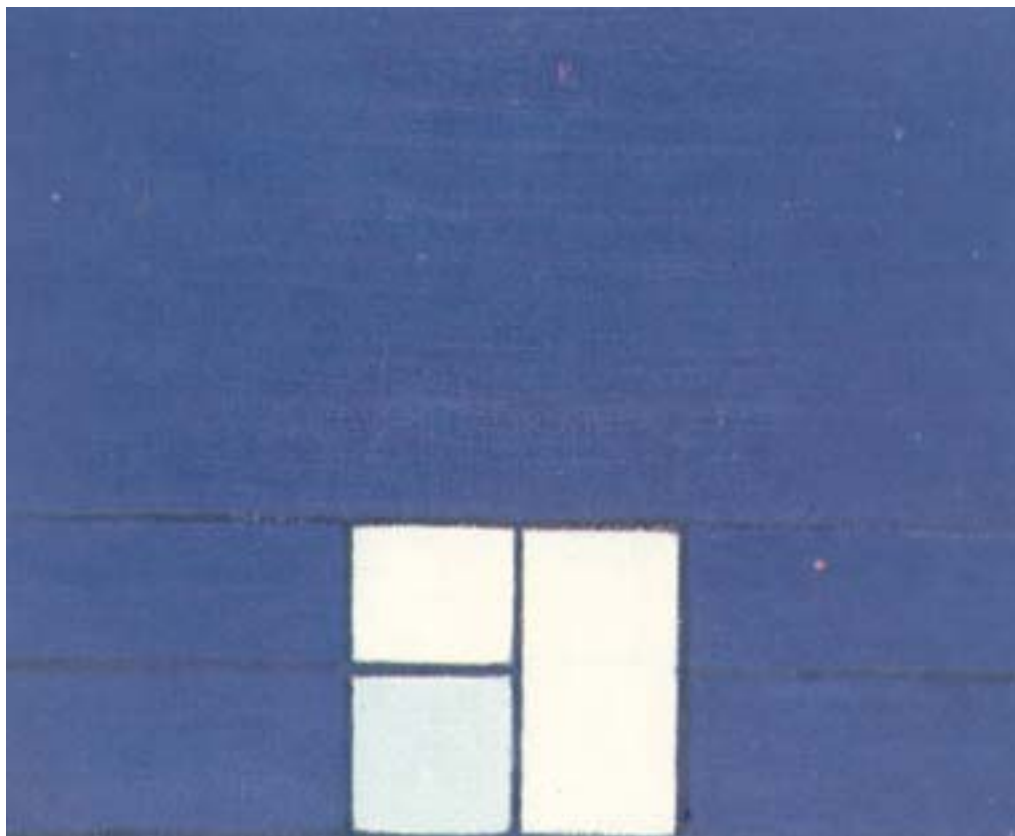


Figura 18 – Milton Dacosta. Em azul, déc. 50. Óleo s/ tela - 16 x 22 cm

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.