

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 centrípeto 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

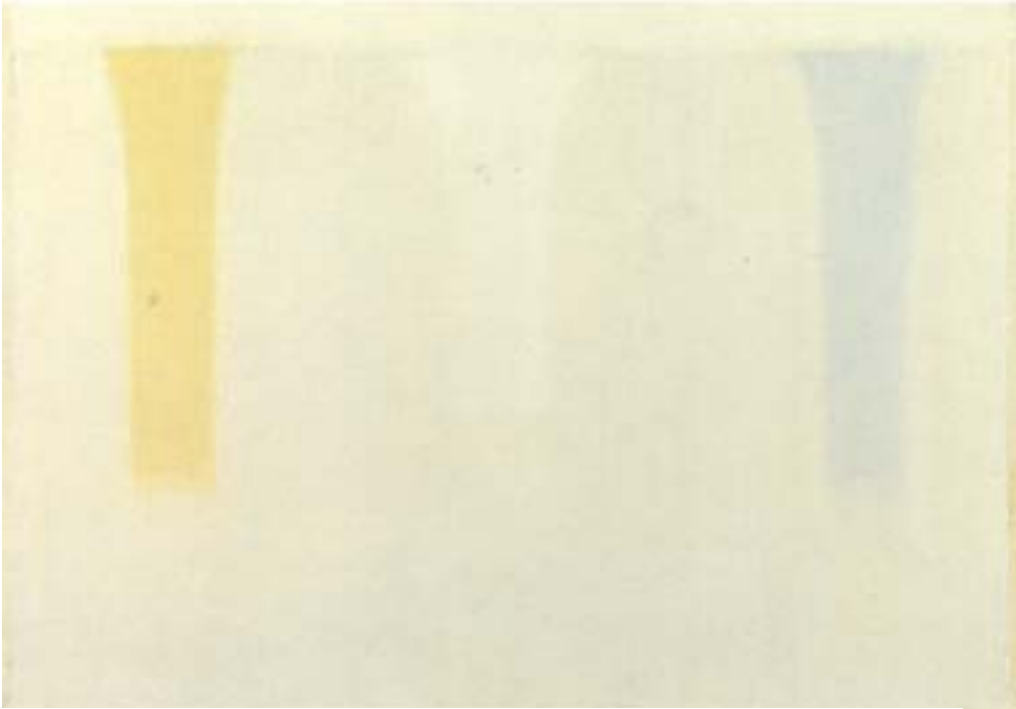


Figura 5 – Paulo Pasta. Sem título, 1996. Óleo e cera s/ tela - 40 x 60 cm

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.