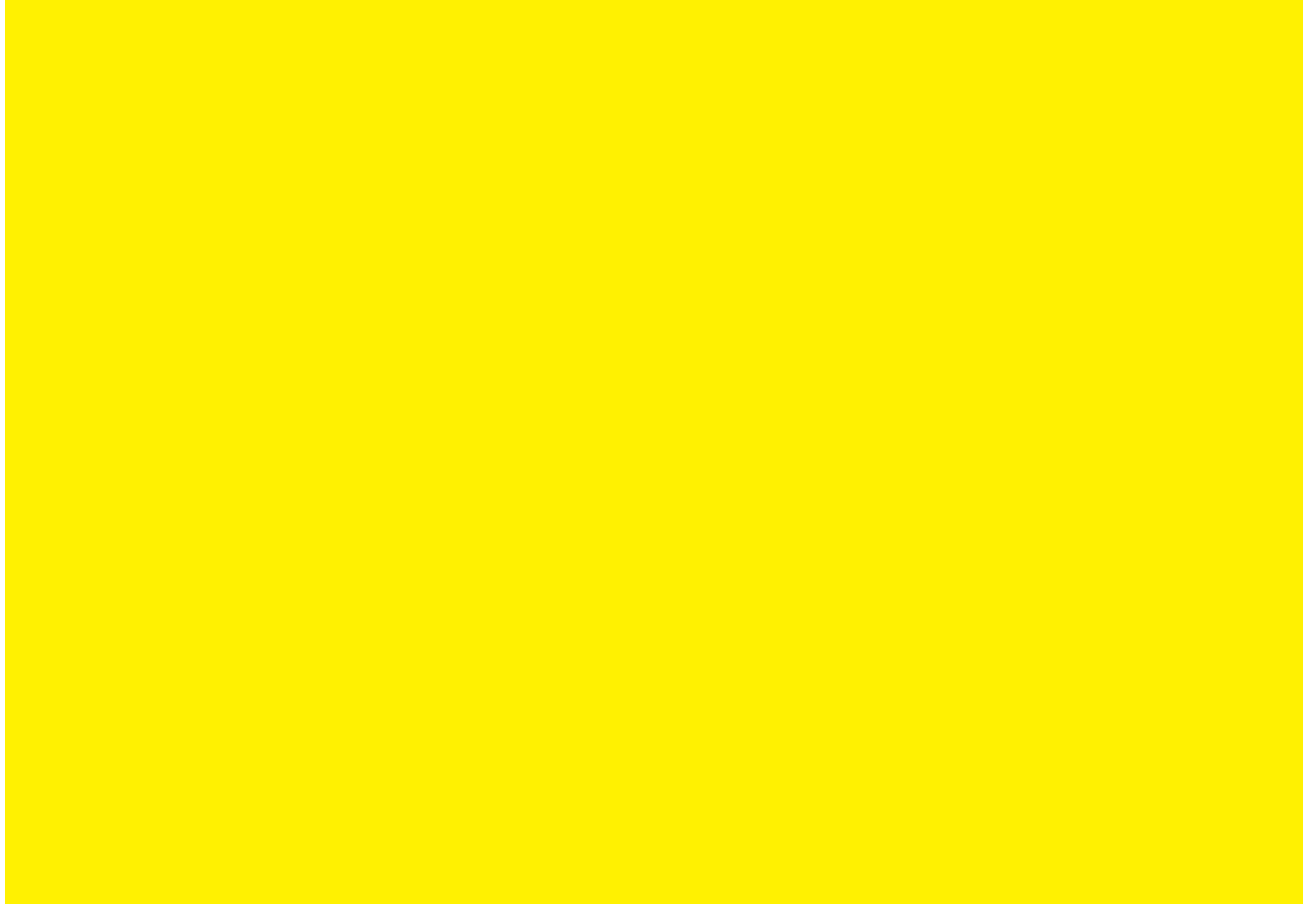


# PAULO PASTA

Silêncio da Pintura

Janeiro 2007





**Nunca**  
2005  
leo sobre tela  
200 x 300 cm

## Sentir Pintura

Gostaria de usar a palavra italiana *sente*, do verbo *sentire*, para falar dessas pinturas de Paulo Pasta. Não só por tudo o que ela significa; escuta, sente, prestar atenção, perceber e conhecer, também pela tonalidade sensual do italiano que esta pintura possui e pelo que ela diz em português: sentir, somente. Pois sentir com uma intensidade coesa parece-me a proposta singular deste trabalho, única talvez na pintura brasileira actual. Não vejo como se fragmentar, não há como se dividir diante de suas telas sem trair a verdade que elas trazem. Dividir, então, não é sentir. Sentir é tudo ou nada.

E a experiência desta pintura está, creio, em aproximar o mais possível o sentir da totalidade que é a luz indivizível. Ficamos entre uma difusão e uma infusão; diante do espaço que se amplia através do que vai permanecendo. Só assim a superfície é válida na pintura.

A tela, sinto, actua como um difusor/infusor da luz. Torna-se uma superfície de emanção da luminosidade e a pintura busca manter a mesma temperatura cromática absorvida; infundir a mesma intensidade visual em todo o espaço. Não pode haver eventos bruscos, nada que lembre a velocidade excessivamente fragmentária da vida contemporânea. Na amplidão da tela a pintura expande-se sem saltos ou rupturas; constrói-se sedimentando-se. Não há brusquidão de formas ou cores, ritmos marcados ou contrastes peremptórios, acções incisivas do eu. Temos um espaço aparentemente sereno, um tempo clássico/moderno que invoca Rothko, Morandi, Volpi, Brice Mardem. Aí, neste organizar quase imperceptível, essencialmente discreto, surge o mundo traduzido num momento de quietude escuta, dado por impressionismo não do instante, mas do perene. Esta imersão total, de corpo inteiro, sugere uma homogeneidade absoluta do sentir com a coisa sentida. Realização de uma difícilíssima unidade luz/vida, aquela mesma que Volpi atingiu.

Na tela as coisas estão pousadas, como a luz pousa sobre uma superfície e toma corpo. O Arquitecto Louis Kahn escreveu que a arquitectura surge, pela primeira vez, quando a luz do sol bate numa parede. Assim também certa pintura. Aquela que vem do muro. O muro tem uma história pictórica notável. Nele, mais do que se imprimem, as coisas se depositam. Mais do que ideal é um espaço físico, táctil. O olho toca, mais que vê. Sente, mais que olha. Vai se percebendo – sentindo – certas temperaturas nestas pinturas. Os valores cromáticos parecem diferenciar-se pela delicada maior ou menor quantidade de calor que são subtilezas próprias à sensualidade. E, penso, à ténue tensão erótica que propriamente emana das telas. Porque a pintura aqui é um corpo, que se pode sentir, quase apalpar através do olhar. É o prazer que o olho sente ao percorrer a tela; é o próprio sentir-se – plena sensualidade atemporal do desejo. Oposta à velocidade, uma espera lenta. Uma espécie de suspensão – “pátina do tempo escoado” (Manuel Bandeira) um decantar à espera das coisas chegarem ao que são: um sentimento temporalizado. Na amplidão, e imperturbabilidade, as tensões cessaram ou diminuíram, um tanto apaziguadas. A pintura atinge o máximo de intensidade em repouso. Tão mais sólida quanto se esvai. Tão mais intensa quanto mais se retrai. E nesse retraimento há uma exposição máxima. Uma cálida vibração, que vela e expõe a verdade despojada e bela.

Límpida, depurada, inequívoca, ancorada num saber pictórico, pouco comum entre nós e ainda em construção, a pintura de Paulo Pasta parece prescindir da invenção. Ou melhor, alonga a invenção e preserva-a num meticuloso fazer. A invenção é a forma da espiritualidade que torna o presente da vida respirável. Como tantos outros calados, Paulo Pasta é um lírico que aspira a uma grandiosidade inédita na pintura brasileira.



**Sem título**  
2006  
leo sobre tela  
40 x 50 cm

## Feeling Painting

I would like to use the Italian word *sente*, from the verb *sentire* to describe Paulo Pasta's painting. Not only for its multiple meanings; to hear, to feel, to observe, to perceive and to know, but also for the sensual Italian tonality that this painting possesses, and for what it means in Portuguese: simply *sentir* (to feel). To feel with this cohesive intensity seems to me to be the singular proposal of this work, perhaps uniquely so in Brazilian painting today. Looking at this painting I cannot see how one could fragment or separate them without betraying the truth that they carry. To separate is not to feel. To feel is everything or nothing. And I believe the experience of this painting is to get as close as possible to the feeling of totality that is indivisible light. One finds oneself between diffusion and infusion; facing a space which expands through what remains. Only in this way can the surface of painting be valid.

I feel the canvas acts as light diffuser/infuser. It becomes a surface that emanates the same absorbed chromatic temperature, to infuse the same visual intensity throughout the entire space. There can be no sudden actions, nothing that reminds one of the excessively fragmented speed of contemporary life. The painting expands smoothly over the stretch of the canvas; it builds itself by sedimenting itself. There are no brusque forms or colours, no marked rhythms, peremptory contrasts or incisive actions of the self. There are apparently serene spaces, a classic/modern time that invokes Rothko, Morandi, Volpi, Brice Mardem. From this almost imperceptible, essentially discreet, organization arises the world translated into a moment of quietude and listening, and this is communicated not by an instant impressionism, but a perennial one. This total immersion of the entire body suggests an absolute homogeneity of feeling with the thing that is felt. It is the accomplishment of an extraordinarily difficult light/life unity, the very same that Volpi achieved.

Things alight on the canvas, in the same way that light alights on a surface and takes shape. The architect Louis Kahn wrote that architecture appears for the first time when the sunlight hits a wall. This is also true of some paintings. That which comes from walls. Walls have a considerable pictorial history. More than imprinting themselves, things deposit themselves on them. More than an ideal, they are a physical tactile space. The eye touches more than sees. It feels more than looks. It gradually perceives – feels – certain temperatures in these paintings. The chromatic values seem to be differentiated by the delicate greater or lesser amount of heat that are subtleties belonging to sensuality. And also, I think, to the tenuous erotic tension that emanates from the canvasses. The painting here is a body that one can feel and almost palpate through looking. It is a pleasure that the eye feels as it crosses the canvas that is the feeling itself – a completely atemporal sensuality of desire. Instead of velocity, a long slow wait. A type of suspension – “the patina of drained time” (Manuel Bandeira) a decantation awaiting things to become what they are: a temporalized feeling. In the amplitude and imperturbability tensions cease or diminish, pacified. The painting reaches its maximum intensity in a state of rest. More solid the more it dissipates. More intense the more it retreats. And in this retreat there is maximum exposure. An ardent vibration that both veils and exposes the unadorned and beautiful truth.

Limpid, polished, unequivocal, anchored in an uncommon pictorial knowledge that is still evolving. Paulo Pasta's painting seems to dispense with invention. Or rather, it elongates invention and preserves it in a meticulous act. Invention is the form of spirituality that makes life's present breathable. Like so many other silent people, Paulo Pasta is a lyricist who aspires to a previously unimagined grandeur in Brazilian painting.



**Manco**  
2006  
leo sobre tela  
45 x 45 cm

## Paulo Pasta

Não é fácil falar de pintura brasileira. Não que falte repertório; mas a pintura no Brasil, invertendo a hierarquia e a cronologia tradicionais em outros países, é mais um fruto tardio, uma reflexão *a posteriori*, do que a experiência fundadora de uma visão estética. E secundária na arte colonial, em comparação à escultura e à arquitectura; esquemática no império e na Primeira República, se exceptuarmos êxitos parciais na pintura de género; inferior ao desenho e à gravura, no primeiro Modernismo. Tarsila do Amaral e Lasar Segall são desenhistas mais do que pintores, e assim o são, de maneira ainda mais evidente, Ismael Nery e Cícero Dias. Até a cor de Di Cavalcanti deve muito ao pastel. E são desenhistas Hélio Oiticica e Lúcia Clark, antes de se projectarem no espaço: mais à vontade com o contorno do que com a massa de cor, ainda que Oiticica encontrasse pelo caminho a intensidade extrema dos seus vermelhos e laranjas, que em todo o caso conservam até ao fim a textura fina da tinta sobre o papel. A pintura digna, mas tímida, da Família Paulista não teria por certo a força de reverter esse quadro, se não tivesse produzido um Alfredo Volpi e Alberto da Veiga Guignard, e então com José Pancetti, Milton Dacosta, Maria Leontina, definitivamente com Iberê Camargo e Eduardo Sued. E, mesmo nesses casos, como discurso à margem, apartado das discussões teóricas mais candentes. A volta à pintura da década de 1980, que em outros países significou desenterrar uma tradição riquíssima quase inteiramente dissolvida pelas vanguardas das décadas de 1960 e de 1970, para ver o que poderia ser feito com seus restos, no Brasil significou explorar um território quase virgem. E é por isso que, se o neo-expressionismo internacional assumiu predominantemente o carácter de uma discussão sobre a tradição iconológica do modernismo, uma espécie de “meta-pintura”, no Brasil a busca de um sentido pictórico, partindo das mesmas premissas - uma explosão desordenada e um tanto eufórica de formas e imagens -, acabou concentrando-se nos próprios meios, na criação de uma linguagem. No entanto, se fosse só isso, ainda seria pouco: não é função do artista preencher lacunas, nem devolver à cultura aquilo que supostamente lhe faltaria. Cabe perguntar, portanto, por que a questão da pintura (e pintura entendida como meio técnico, não apenas como repertório iconográfico) foi central entre as décadas de 1980 e 1990 na discussão artística brasileira e sobretudo paulista, na contramão dos movimentos internacionais. Por que então, e não antes. A pintura não constrói objectos: constrói visões. O acto de ver, que é passivo e quase involuntário, torna-se um fazer. É necessário um pacto, ainda que provisório e utópico, entre o pintor e o objecto, para que aquilo que é visto possa se reconhecer naquilo que é feito; e, de novo, entre o quadro e o espectador, para que o feito volte a ser visto. O espectador há de se colocar no lugar do pintor e o pintor, ao resolver pintar um quadro, pede explicitamente que façamos isso - enquanto, ao traçar um desenho, parece falar para si mesmo, e nós, ao olharmos para o papel, temos a impressão de espiar por cima do seu ombro. Em outras palavras: reconhecer o mundo na pintura, e vice-versa, demanda um código comum, não apenas entre autor e espectador, mas também entre estes e o mundo. O consenso colectivo que produz o código é objecto de contemplação tanto quanto, ou mais do que a coisa representada. Por isso, a pintura é um facto social, a aparição de uma natureza que, por uma acção e um consenso comuns, se tornou história.



**Duas Cruzes**  
2006  
leo sobre tela  
50 x 70 cm

**Juanita Banana**  
2006  
leo sobre tela  
100 x 120 cm

No Brasil, a relação entre natureza e história deu-se tradicionalmente na ordem da contaminação, não da aliança. Até na Arcádia de Cláudio Manoel da Costa, os pastores lamentam os rios poluídos pela mineração. Há um mal disfarçado senso de culpa, e não apenas um limite técnico, nos tectos das igrejas coloniais que teimam em denunciar seus *trompe l'oeil*, como há na rigidez teatral da pintura cerimonial profana - de Debret, passando por Pedro Américo, até Portinari: tudo está armado como um cenário de papier mâché pronto para ser desmontado, deixando aparecer, atrás dele, uma natureza intocada e adamítica. Nesse contexto, um diálogo verdadeiro com os objectos só é possível na projecção utópica ou na notação familiar da crónica. Não por acaso, é na pintura do género que a arte oitocentista brasileira encontra algum êxito. E é ainda crónica, da mais sofisticada, a pintura de Volpi e de Guignard. São Mondrian transferidos da história para crónica os castelinhos de Milton Dacosta, os interiores quase abstratos de Maria Leontina.

A fuga para frente do modernismo encontra sua expressão natural na imaterialidade do desenho, que é por natureza projectivo. O país é literalmente uma página branca coberta, se for, por um traçado apenas esboçado de motivos vernáculos, sobre os quais seria possível tecer uma sociedade totalmente nova. É assim que aparece nos desenhos de Tarsila e, de forma ainda mais contundente, na cruz que Lucio Costa traça para o plano-piloto de Brasília. Mas a pintura é encarnação, e para isso é necessário que haja uma queda, algo a lamentar. A história gera identidade pelo luto comum. Só quando, no fim da década de 1950, começa a se desfazer a utopia da modernização indolor, e com ela, a confiança na boa forma concretista, é que aparecem os carretéis de Iberê Camargo. São os primeiros objectos da pintura brasileira que não estão à mão: são perdidos irreversivelmente, embora intensamente íntimos. E é nesse momento, justamente, que se dão ao mesmo tempo o fracasso da utopia modernista e o surgimento de uma história - e isso comporta necessariamente a perda do contacto imediato com os objectos. A pintura de Volpi da década de 1960 mantém milagrosamente intacta a familiaridade das coisas, por esgarçada que seja. Mas o *all over* dos mastros e das ogivas da década de 1970 denuncia que o círculo da intimidade com o mundo se quebrou, substituído por uma indefinição que o pintor pode apenas ritmar, não abarcar. O "milagre" brasileiro da década de 1970, com toda sua carga de degradação e injustiça, colocou definitivamente em xeque a visão paradisíaca do futuro e, com isso, criou uma espessura, uma viscosidade do presente. História e pintura aparecem justamente no momento em que a sua possibilidade se esvanece. Elas finalmente colocam-se, mas como ocasião perdida.

Essa longa introdução pareceu-me necessária porque na obra de Paulo Pasta encontra-se, como tema central e quase único, a questão da experiência da pintura como experiência do mundo - mas de um mundo próximo a murchar. Melhor dizendo: a sua pintura fala do paradoxo da manutenção de um campo de experiência numa situação em que as coisas se subtraem ao contacto. De maneira que, embora siga o rasto de uma plenitude sensorial que vai de Matisse a Rothko e deste a Brice Marden, o seu trabalho parece inverter-lhe o sentido: a intensidade da cor, de aparição, torna-se desaparecimento. Mas, na medida em que esse desaparecimento nos devolve uma idéia de passado, que a oposição cristalizada de natureza e desenvolvimento nos negava, ele é uma conquista, e não uma perda.

A primeira série de trabalhos que Paulo Pasta expôs, em 1984, consiste numa série de paisagens de canaviais, realizados em São Paulo quando ainda era estudante de arte na USP, em lápis de cor, guache ou óleo sobre tela. São grandes extensões de amarelo sujo, obtidas por superposição de retículos de cores diferentes, ocupando em geral grande parte da superfície pintada, devido à colocação alta do horizonte. Pasta preocupava-se em render as variações de luminosidade devidas às condições atmosféricas (sombrias de nuvens, pancadas de chuva distante) ou às ondulações do terreno. No fundo da paisagem, o perfil falsamente bucólico de uma usina de açúcar, com sua chaminé esfumaçada. Se há uma referência evidente aos campos de trigo de Van Gogh, o sentido é bem diferente: no lugar do amarelo absoluto de Van Gogh, que anula a separação entre as coisas e até entre sujeito e objecto, aqui temos um amarelo cinza, cuja aparência esgarçada revela a costura das diferentes tramas de cor e multiplica os acidentes exteriores. Há nostalgia da grande pintura nesses trabalhos, evidentemente, com uma franqueza ainda mais literal do que em outras experiências transvanguardistas da época. Só não há ilusão de que as formas tradicionais estejam à mão, como um repertório. Ao contrário, escolher o embate directo com o mundo (pintar a paisagem mesmo, e não repintar a tradição da pintura de paisagem) significa verificar, no amago das técnicas pictóricas tradicionais, se o

mundo ainda está lá para ser pintado. Sem dúvida, a atenção com que Pasta se aproxima do tema, experimentando soluções técnicas que provem da tradição da pintura, revela empatia e não crítica da paisagem, enquanto forma herdada da natureza. Mas talvez não seja irrelevante que o que ali se apresenta como natureza é de facto, como salienta José António Pasta no folder da exposição, uma cena industrial a cultura da cana-de-açúcar que apagou grande parte da paisagem paulista. E é significativo que justamente nessa fase Paulo Pasta abandone o optimismo imediato da paleta *fauve* utilizada nos seus primeiros ensaios para uma concepção da cor que já começa a ser a da obra madura: transição, conciliação entre tons distantes, mediação infinita que vai do complexo ao simples para em seguida, no simples, redescobrir as diferenças.

No entanto, o próximo passo será a negação da cor em favor do traço. Os trabalhos imediatamente posteriores são paisagens urbanas de tons cinzentos ou castanhos ou grandes figuras humanas desenhadas sobre papel, ambas as séries, sem sombra de dúvida, inspiradas em Mario Sironi. Foram os primeiros êxitos públicos de Paulo Pasta, com prémio em Salão e manifestações de interesse de galeristas; mas tratava-se, evidentemente, de um engano. Como se, constatada a impossibilidade de uma tradução do modernismo clássico, e também de uma volta à relação directa com a paisagem, a solução fosse aplicar ao urbanismo paulista, quase sem adaptações, a maneira com que Sironi conseguira estabelecer uma mediação entre periferia industrial italiana em formação e grande tradição pictórica, a volta à pintura da década de 1980, como já lembramos, favorecia esse tipo de equívoco - e, de resto, para Pasta, essa era outra maneira de colocar a questão fundamental do descolamento entre pintura e mundo, escolhendo unilateralmente, desta vez, o lado da pintura. Enfim é uma oscilação típica de um artista em formação, que vale a pena salientar porque da mediação entre a pesquisa de cor dos canaviais e as linhas duras das figuras à Sironi surge, em 1986-87, uma síntese que é o verdadeiro ponto de partida da pintura madura do artista.

O ponto exacto de fusão pode ser identificado num pequeno quadro de 1987, óleo e cera sobre tela, que mostra um paralelo e pípado irregular vermelho-ocre sobre um fundo amarelo-laranja. O paralelo e pípado, que lembra a empena de um prédio, deriva directamente das massas compactas de Sironi, mas a cor, sobretudo no fundo, é um desenvolvimento da vibração luminosa dos canaviais. Ou seja embora a composição seja claramente articulada por contraposição de volumes, a atenção é desviada para a consistência pictórica das superfícies de cor e, em particular, para o modo como a camada clara mais superficial deixa transparecer camadas escuras mais profundas. Para que esse efeito seja produzido, é fundamental um recurso que aparece aqui pela primeira vez: a cera encáustica.

Houve uma verdadeira moda da cera encáustica na pintura paulista de meados da década de 1980. A técnica, por si, antiquíssima, mas derivava directamente da pintura americana, e tinha a sua origem mais evidente nas bandeiras e nos alvos de Jasper Johns. A espessura e a sensibilidade luminosa da cera, em Johns, desempenha uma função muito definida: impede a identificação completa da imagem com o objecto (faz que a bandeira pintada não se torne de todo uma bandeira) sem, porém, recuar para uma gestualidade expressionista, como ainda acontece em Rauschenberg. Ao contrário, superpõe ao objecto uma pintura igualmente objectivada, devida à escolha prévia dos materiais e à sua natureza translúcida. A pintura de Johns é de uma riqueza extraordinária: há quase um excesso de refinamento, consistência e luminosidade da matéria pictórica que transborda sobre o objecto representado sem, no entanto, se fundir com ele. Como se a qualidade da pintura, tanto quanto o alvo ou a bandeira, fosse uma escolha arbitrária, e não um acto de apreensão do mundo.

Na pintura paulista da década de 1980, a cera encáustica entra com uma significação diferente: mais do que a objectivação de uma tradição da pintura, reduzida, como os outros objectos, a um dado que o artista encontra já pronto, ela expressa uma vontade de pintura, ou seja, o registo, ainda quase protocolar, da necessidade de se elevar da condição projectual e ideal do desenho para a realidade matérica (portanto histórica) da pintura. A partir daí, há dois caminhos possíveis: ou a viscosidade da cera é reabsorvida pela conquista progressiva de um domínio técnico, e se torna desnecessária, ou então explode em materialidades sempre mais evidentes, recuperando no interior do quadro uma ideia pré-histórica de natureza - "um lugar fora das ideias", para aproveitar uma inversão feliz de José Miguel Wisnik da famosa expressão de Roberto Schwarz. O segundo caso encontra seu exemplo mais explícito nas telas de Nuno Ramos. O primeiro, acredito, tenha seu percurso mais exemplar nos trabalhos de Paulo Pasta.

Voltando ao quadro da empena: a cera não apenas cria regiões de maior ou menor densidade e camadas mais ou menos transparentes, como também gera uma espessura que pode ser incisa por uma rede de sulcos que é quase o alinhavo da imagem. Em outros termos: acima da textura pictórica reaparece o desenho, mas já não é o desenho que projecta - é a linha que reconstrói, como o barbante estendido numa área arqueológica onde se presume que haja, por baixo da terra, o traçado de uma ruína. Steinherg, ao falar dos alvos de Johns, disse que eles aparecem debaixo da pintura, como objectos encobertos pela relva. Depois das empenas, Paulo Pasta passou a pintar justamente essa relva, mas sem o objecto embaixo. E, todavia, supõe-se que algo houvesse lá embaixo, e os sulcos escavados pelo pintor são hipóteses que podemos ou não compartilhar.

É nessa direcção que vai o trabalho de Pasta no final da década de 1980, explorando a ilusão de transparência e a efectiva opacidade da cera. A relação sironiana entre massas contrapostas desaparece, mas deixa-se entrever pelas fissuras abertas na superfície da tinta. Os campos de cor tornam-se mais amplos e mais expressivos, seja pela aspereza da matéria, seja pela maneira como a tinta mais exterior tenta se impôr, com esforço e não sem compromissos, sobre as camadas inferiores. Os sulcos assumem com mais clareza o carácter de escavações, deixando de acompanhar os contornos das áreas de cor - inclusive porque, nesse período, as telas tendem a se tornar monocromáticas. Há uma tela laranja, por exemplo, hoje no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em que os riscos traçam um contorno paralelo às bordas do quadro e, bem no meio dele, dois círculos incompletos e assimétricos ocupam exactamente a posição que numa imagem medieval ou renascentista seria ocupada pelas auréolas de uma Nossa Senhora e de um Menino Jesus. É como um ícone bizantino apagado - um dos muitos que, embora já ilegíveis, continuam sendo venerados no mundo inteiro (e que são eles também, diga-se de passagem, em encáustica).

O que é importante frisar, em trabalhos desse tipo, é a facilidade com que a iconografia sugerida emerge, apesar da leveza extrema da alusão, como se despertasse, para além das técnicas e das referências explicitamente modernas, uma memória insepulta - mostrando que a estrutura formal da pintura moderna talvez seja não dedução lógica, mas, como a métrica livre para Stéphane Mallarmé, "fragmento do antigo verso".

Havia um problema, no entanto, nas obras de Paulo Pasta desse período: a memória era ainda desenhada arbitrariamente sobre a camada pictórica e a espessura do tempo ainda era construída materialmente, camada por camada. A solução da encáustica funciona quando, como em Johns, se pretende mostrar que a memória também é um objecto, mas não quando, ao contrário, se quer dizer que os objectos - inclusive uma cor, um quadro, uma parede descascada - são dados temporais, memória. Nesse caso, a encáustica, justamente por sua materialidade exibida, anterior ao gesto do artista, tem futuro curto. E teve, para a maioria dos pintores que, na época, utilizaram esse recurso. No caso de Paulo Pasta, o desafio era resolver a questão na superfície, por uma dialéctica interna à camada de cor, e não entre a superfície e o suporte. A memória deveria ser algo que surge espontaneamente, no próprio fluxo da matéria pictórica, não um esquema arranjado previamente ou sobreposto à tinta.

A série dos "cacos" (1993-94) marca a tentativa de fugir dessa armadilha: a complexidade que, nas telas anteriores, era dada pela sugestão de camadas encobertas agora dá-se por variação de densidade de uma única camada de tinta. A cera perde importância, deixa de ser um elemento autónomo e mistura-se ao óleo, a quem confere transparência e brilho. Aos poucos será deixada de lado. As variações de densidade da pintura revelam manchas arredondadas, mais escuras ou mais brilhantes, que recobrem a superfície do quadro como uma pele de leopardo, ou mais exactamente, aproveitando a definição do próprio autor, como ladrilhos irregulares recobrem um chão. Os cacos são formas independentes que, com o uso, vão-se fundindo numa superfície única. É mais ou menos assim que o quadro é feito: criando figuras indefinidas e então gerando mediações entre elas e o fundo, até que a diferença entre um e outro se torne perceptível apenas a uma visão demorada. A origem comum entre figura e fundo é um elemento fundamental da obra de Pasta desde esse momento. A diferenciação entre um e outro dá-se por uma pulsação subcutânea, que só percebe quem tiver o cuidado de auscultar a pintura. É aqui que adquire todo sentido a comparação que Rodrigo Naves propõe, ao falar de Paulo Pasta, entre pintar e velar - velar, que significa, na intenção do crítico, tanto cobrir com véus, que é preciso desvendar, quanto cuidar, zelar.

No entanto, resolvido um problema, nasce outro. Se fundo e figura hão-de surgir juntos, superpondo-se numa oscilação contínua entre identidade e diferenciação, então o gesto que cria as figuras deve ser o mesmo gesto



**Sem título**  
2006  
leo sobre tela  
40 x 50 cm

que as vela. Figuras arredondadas, como os cacos e, de maneira ainda mais evidente, os “piões”, que Paulo Pasta pintaria em seguida, quebram o movimento natural da pincelada de maneira demasiado evidente e recolocam até, no caso dos piões, uma sugestão de volume. Melhor que o gesto seja apenas desviado, como por uma deriva, e que a forma nasça dessa leve diferenciação. É o caso das “colunas”, dos “lápiz” e, bem recente, das “vigas” - três formas que são, aliás, complementares, uma completando a outra na diagramação ortogonal da tela. As colunas são, de facto, simples faixas verticais que terminam no alto - e nem sempre - por uma dilatação que lembra um capitel. Paulo Pasta explica: “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”. Ao longo de um percurso em que as referências objectivas tendem a desaparecer na mera sucessão de áreas de cor e estas, por sua vez, a se acomodar na superfície do quadro, por pequenos ajustes, até sugerir figuras, a obra de Paulo Pasta encontra finalmente o seu ponto de maior equilíbrio e, ao mesmo tempo, de maior tensão. As sugestões de figura alcançaram aqui o limite da abstracção, mas é justamente nesse momento, e talvez por isso, que elas adquirem o seu valor máximo de capacidade evocativa e densidade referencial. Só são coisas por falta de opção e, no entanto, ao resolverem ser coisas, devolvem à pintura a possibilidade de uma história. Duas colunas nas margens do quadro, coroadas por uma viga, constituem um pequeno teatro metafísico que se abre sobre o nada. As vigas e os pilares que recortam os quadros mais recentes por linhas ortogonais, sem com isso se reduzir a meras repartições geométricas, retomam algo da arquitectura industrial, de inspiração sironiana, que já encontrara uma síntese nas empenas. De facto, a transição da forma à imagem, e vice-versa, sempre bloqueada um momento antes de se cristalizar num dos dois pólos, é tão importante para a pintura de Paulo Pasta quanto a transição amaciada até o limite entre figura e fundo, ou entre dois tons cromáticos contrastantes. Nas séries das colunas, dos lápiz e, mais tarde, das vigas, Paulo Pasta chega, a meu ver, ao núcleo fundamental da sua pintura. Não por acaso, alguns de seus melhores quadros - e dos melhores quadros produzidos no Brasil - pertencem a essas séries. Peguemos por exemplo uma grande tela de 1997, em que, sobre um fundo vermelho intenso são dispostas três faixas/colunas (não há dilatação nas extremidades, neste caso, que lembre um capitel) fechadas na borda superior e inferior da tela por duas listas horizontais. A intensidade do vermelho, numa extensão grande o bastante para fechar o campo de visão (180 x 220 cm), junto com a diferenciação mínima das cores, demanda um certo esforço do olhar, como quando saímos da sombra para um lugar muito iluminado. As listas horizontais são pintadas da mesma cor do centro do quadro, mas a orientação das pinceladas é diferente, e o número das camadas, menor. Isso faz com que essas regiões pareçam mais claras e um pouco mais alaranjadas do que a parte central do quadro. Gera-se assim uma sugestão de primeiro e segundo plano, figura e fundo; não forte o suficiente, no entanto, para que essa relação permaneça objectivamente diante de nós, sem que precisemos repô-la continuamente por um esforço da imaginação. É uma distinção, em outras palavras, que paira entre o objectivo e o subjectivo, o real e o imaginário. As três faixas verticais, realizadas misturando à tinta cádmio dominante um pouco de branco e outros tipos de pigmento vermelho mais opacos, são, estas sim, de tom diferente, mas a distinção é mais luminosa do que cromática sua existência, portanto, permanece instável. São dispostas de maneira a ameaçar um progressivo desaparecimento: mais escura e sólida a da esquerda; como que suspensa na cor que a entorna, quase um efeito de oxidação que esgarça sua densidade, a do centro; e a da direita, pouco mais que uma sombra. O intervalo amplo entre estes elementos traz o fundo para a frente e invade o olho com uma violência que recua apenas na proximidade das faixas. A intensidade extremada da cor impede que as listas adquiram corpo independente; ao mesmo tempo, é justamente essa intensidade junto com o carácter tectónico da construção - e não meros recursos de diagramação - que parecem gerá-las enquanto figuras: como se esforço da cor em se manter nessa altura incómoda produzisse falhas, tremidos, e desencadeasse, por isso, um processo de individuação.

Não resta dúvida de que há, neste quadro, a sugestão de outro lugar, que não a mera superfície material da tela. Esse lugar, porém, mais do que outro espaço, é outro registo de intensidade, outra densidade em relação à percepção comum. A intensidade em si, de que as pinturas de Paulo Pasta falam, nega um conteúdo objectivo à experiência pictórica, mas nega também a *flatness* material do quadro. As telas de Paulo Pasta não são paredes, mas limiares. Na contramão da pintura de tradição americana, não se colocam com a solidez

de um anteparo. Sugerem, ao contrário, a passagem para um além, mesmo que esse além seja absolutamente indefinido. Pórticos, canceladas, bocas de cena. Enquanto lugares de passagem, revelam a permanência de uma ligação com a pintura metafísica - desde seu arquétipo, *A ilha dos mortos*, de Böcklin, esta remete a uma ida para o além, uma cerimónia de despedida entre o eu e o mundo que é também, por certo, uma despedida da tradição de pintura que garantia uma relação unívoca com as coisas. No entanto, mais do que a arquitectura de De Chirico, a consistência pictórica das superfícies pintadas por Paulo Pasta lembra a das paredes que aparecem reflectidas no espelho de banheiro através do qual Bonnard se olha, em seus autorretratos tardios. Aqui também há um lugar de passagem, o espelho, e uma despedida: despedida de si mesmo e ao mesmo tempo da tradição pictórica de que o artista era o último grande representante. Perante o seu próprio corpo em decadência, Bonnard teima em captar todos os valores e as relações luminosas, aquém e além do espelho, com um esforço que já não é positivo, como pretendia o impressionismo no seu começo, mas existencial. E é por essa sensação de perda, e não por uma análise científica da sensação, que a parede do banheiro se desfaz em luz. A atenção com que Pasta espreita a cor é um pouco dessa ordem. Só que não se trata aqui de uma despedida, mas de uma volta: atrás e através do anteparo estabelecido pela pintura moderna as coisas adoram de novo, como se a cor não pudesse manter-se por muito tempo num nível de intensidade suficiente para apagá-las, nem simplesmente se substituir a elas, quase fosse ela mesma uma coisa.

Para entender quanto essa postura poética não é mera nostalgia de uma época passada, mas fala de uma situação actual, vale a pena comparar a obra de Paulo Pasta com a de dois artistas que são de facto muito importantes para ele, mas que reagiram de maneira diferente a situações similares: Rothko e Morandi. No caso de Rothko, a intensidade da experiência cromática mantém uma aspereza e uma materialidade que a atrelam a um universo pragmático, em que as coisas são construídas. Atrás de sua pintura, como de toda a arte americana moderna, há a experiência de uma poderosíssima máquina industrial, que domina a história a ponto de nem sequer precisar de um passado. Se a cor de Rothko transcende essa experiência, é porque o artista lhe opõe um fazer de outra ordem: um fazer, como Argan já observou, de caiador de muros, que confere valor à parede ao recobri-la de tinta e ao mesmo tempo a nega, porque a transforma, de obstáculo à visão, em experiência visual. No Brasil, não há uma máquina produtiva poderosa e auto-suficiente que sustente o mundo uma vez por todas - não, pelo menos, no plano simbólico. A sociedade parece basear-se sobre uma série de relações constantemente enlaçadas e desfeitas. Aqui, um pragmatismo transcendental, à maneira de Rothko, seria uma abstracção. As pinceladas de Paulo Pasta têm a ver com um valor de uso: alisam, mais do que constroem. Suas relações cromáticas são criadas por uma frequência contínua, que estabelece uma familiaridade. Questão mais de paciência do que de potência. Nisso, sua obra responde a uma tendência constante da arte brasileira, e não só da arte plástica: a de se articular mais na ordem do estrutural que do afectivo.

A influência de Morandi aparece com mais evidência quando Paulo Pasta encosta uma figura na outra, por exemplo: um lápis e uma coluna. A maneira com que as formas se juntam e se sustentam reciprocamente é morandiana. É morandiana a atenção concentrada sobre a matéria das coisas, que já não é mais do que matéria de pintura. Morandi é o pintor da "doença das coisas", para aproveitar uma expressão cunhada por Alberto Moravia em *La Noia* (O tédio, 1960): Meu tédio pode ser definido como uma doença dos objectos, consistente numa languidez ou perda de vitalidade dos objectos quase repentina [...]. Enquanto digo a mim mesmo que este copo é um recipiente de cristal ou metal fabricado para receber um líquido e levá-lo aos lábios sem que derrame, julgarei ter com ele uma relação qualquer, suficiente para acreditar na existência dele e, em linha subordinada, também na minha. Mas façam com que o copo murche e perca sua vitalidade na maneira que disse, isto é: que se revele para mim como algo estranho, com o qual não entretenho nenhuma relação, ou seja, numa palavra, que me apareça como um objecto absurdo, então desse absurdo brotará o tédio, o qual, afinal das contas, não é senão incomunicabilidade e incapacidade de sair dela [...]. Mas esse tédio, por sua vez, não me faria sofrer tanto se não soubesse que, mesmo não tendo relação com o copo, talvez pudesse tê-la, ou seja, que o copo existe em algum paraíso desconhecido no qual os objectos não deixam por um só instante de ser objectos.

Mais que a referência à alienação dos objectos, que é de clara derivação sartreana, o que, nesse trecho, aproxima, a meu ver, Moravia de Morandi, é a postulação de um paraíso das coisas, do qual fomos excluídos,

mas a cujas portas continuamos a voltar, mais com melancolia do que com angústia. Morandi descreve justamente esse lugar onde as coisas são coisas. Mas as coisas são coisas porque, há muito tempo, a pintura as chamou para si e as mantém à existência, mesmo quando elas perdem relação com o uso quotidiano. Não se trata de refazer a tradição da pintura, que seria ainda uma abordagem; exterior, mas de extrair dos próprios objectos a possibilidade de serem pintados, feita dos inúmeros olhares que foram depositados neles e que os constituem enquanto coisas. De maneira que já não há diferença entre matéria das coisas e matéria da pintura, entre volume e espaço, luz e cor: tudo se dá ao mesmo tempo, e esse é o paraíso das coisas, a reconstituição de um pacto. Mas isso só pode dar-se no quadro, e quase no segredo de um quarto, em pequenas dimensões, no género humilde da natureza-morta ou na paisagem insignificante que se enxerga pela janela, entre objectos encostados um a outro, num plano de pouca profundidade, como se, ao se afastarem um milímetro, receassem ser invadidos por um vazio devastador. Enfim, o paraíso é precário, e deve ser recolocado infinitamente, obsessivamente, quadro após quadro: e aí está o tédio, como ameaça constitutiva continuamente adiada pelo resultado estético.

Morandi foi muito importante no Brasil, inclusive porque sua obra mostrou que era possível construir, a partir de uma pintura familiar e de crónica, já consistente no país, uma arte de grande alcance. Mas é significativo que o pintor brasileiro que com maior originalidade retomou as texturas e os esquemas composicionais de Morandi Milton Dacosta, tenha substituído os objectos familiares morandianos por construções abstratas. Como se, no Brasil, a cultura material constituísse um fundamento histórico demasiado ralo ou regionalizado para ser realmente significativo no plano simbólico, e só a participação colectiva a uma ideia de futuro, ainda que constantemente frustrada, fosse capaz de gerar uma identidade. As sombras de teatros metafísicos das telas de Paulo Pasta dão continuidade aos castelinhos de Dacosta, enquanto postulam a possibilidade de um espaço público, que encontra na pintura seu lugar de eleição, porque é na pintura que se constrói o consenso de uma visão comum. Mas esse espaço público não pode mais ser construído como um projecto, mesmo um projecto irónico quanto os castelinhos de Dacosta: é mais uma postulação moral indefinida, como se fosse necessário antes de tudo concordar sobre a possibilidade de uma vontade colectiva.

A intensidade *all over* onde as coisas não são nem faixas nem colunas é a manifestação de uma experiência estética do mundo numa situação de desaparecimento da paisagem e de vazio da história - numa situação, quer dizer, em que o pacto entre o espectador e o pintor já não se dá a partir de um património cultural comum, mas de uma aposta moral: a de que, se aceitarmos manter uma certa pregnância na relação com o sensível não por estímulo exterior, que não mais existe, mas por vontade própria, um terreno comum de experiência pode ser estabelecido. Por isso, a pintura de Paulo Pasta não pode reduzir-se à mera abstracção, que seria renúncia à experiência concreta do mundo, nem a uma figuracção explícita, que seria escolha arbitrária. Essas sugestões de colunas, fantasmas de lápis (que são na realidade intercolúmnios), sombras de arquitraves, são quanto resta do templo heideggeriano: não mais abertura de um mundo de relações, mas simples postulação - num plano meramente ético, não teórico nem prático - da possibilidade da permanência do mundo. Colocar-se perante uma tela de Paulo Pasta, aceitar o tempo demorado necessário à sua percepção, compactuar com sua visibilidade duvidosa por trás da cor intensa, significa estabelecer justamente uma vontade comum, refundar um campo de discurso em que uma troca seja possível. Estabelecer um valor, enfim, ainda que seja, tautologicamente, o valor de se ter um valor. Para que afinal, mesmo que nada mais possa ser dito, saibamos do que estamos a falar.



**Sem título**  
2006  
leo sobre tela  
80 x 100 cm

## Paulo Pasta

It is not easy to discuss Brazil's painting. This is not due to a lack of repertory; but painting in Brazil - contrary to the traditional hierarchy and chronology of other countries - developed slowly and was more of a reflection a posteriori, than the founding experience of an aesthetic vision. During the colonial area, painting was secondary to sculpture and architecture. During the Empire and the First Republic, except for partial successes in genre painting, it was merely schematic; and it was considered inferior to drawing and printing in the first local Modernist movement. Tarsila do Amaral and Lasar Segall drew much more than they painted as did Ismael Nery and Cicero Dias. Even Emiliano Di Cavalcanti's colours owed much to the pastel. Hélio Oiticica and Lúcia Clark were first and foremost drawers before they projected themselves into space: they were more comfortable with an outline than with a mass of colour, even though Oiticica found the extreme intensity of his reds and oranges along the way; they always preserved the fine texture of the paint on the paper. The dignified, but reserved, painting of São Paulo would certainly have never had the impetus to reserve this profile had it not been for Alfredo Volpi. Pardon the truism, but pictorial painting in Brazil only began with Volpi and Alberto da Veiga Guignard. They were followed by José Pancetti, Milton Dacosta, Maria Leontina and then definitively by Iberê Camargo and Eduardo Sued. Even these cases were like a note in the margin, separated from the most burning theoretical debates. While in other countries the return to painting in the 1980s had meant re-discovering an extraordinarily rich tradition - that had been almost completely destroyed by the avant-garde in the 1960s and 1970s - and seeing what could be done with the remains, in Brazil it meant exploring almost a virgin territory. That was why. While international neo-expressionism predominantly took on the character of a discussion of modernism iconological tradition, a type of "meta-painting"; in Brazil the search for a pictorial meaning, based on the same premise - a disordered explosion and a euphoric number of forms and images - ended up focusing on its own resources and creating a new language. However, this alone would not have been enough and it is not for the artist to fill in the gaps or to give something back to culture that is supposedly lacking. So it is reasonable to ask why the subject of painting (here understood as a technical method, not just as iconographic repertoire) was, contrary to international movements, so central in the artistic debates in Brazil and above all São Paulo, in the 1980s and 1990s. Why then, and not before?

Painting does not construct objects, it constructs visions. The passive and nearly involuntary act of seeing becomes a task. A pact, albeit provisory utopian, is necessary between the painter and the object, in order for that which is seen to be recognized in that which is reproduced; and, again, between the canvas and the observer, so that which is reproduced can again be seen. The observer has to put himself in the position of the painter, and the painter, on deciding to paint something, explicitly asks us to do this: while sketching something he appears to talk to himself, and when we look at the paper we have the impression of looking over his shoulder. In other words: in order to recognize the world in painting, and vice-versa, a common code is required, not only between the creator and the observer, but between both of them and the world. The collective consensus that produces this code is the object of contemplation just as much as or even more so than the

represented object itself. This is what makes painting a social fact, the apparition of nature that, through common action and consensus has become history.

In Brazil the relationship between nature and history was traditionally one of contamination and not of alliance. Even in Cláudio Manoel da Costa's *Arcádia*, the shepherds lament the rivers that were polluted by mining. There is a barely disguised sense of guilt, (not only a technical limitation), in the ceilings of the colonial churches that insisted on denouncing their *trompe l'oeils*, just as there is in the theatrical stiffness of profane ceremonial works by Jean Baptiste Debret, passing through Pedro Américo until Cândido Portinari. Everything is set up like a *papier maché* backdrop about to be taken down, leaving exposed behind it untouched and adamitic nature. In this context, a true dialogue with objects is only possible in a utopian plan or in the familiar notation of the narrative. It is no coincidence that it was in genre painting that eighteenth century Brazilian art found some success. A continuation of this narrative, albeit a highly sophisticated one, is found in Volpi and Guignard's paintings. Milton Dacosta's castles or Maria Leontina's quasi abstract interiors are like Mondrian transferred from history into narrative. The rush to get ahead of modernism found its natural expression in the immateriality of drawing, which by nature is projective. The country was literally a blank page to be covered by a tracing of sketches of vernacular motifs from which it would be possible to weave a completely new society. This is what we see in Tarsila's drawings and, even more decisively, in Lucio Costa's cross shaped pilot plan for Brasília. Painting is incarnation, and for it to be so, a fall, something to lament, is needed. History creates identity through a common fight. It was only when the utopia of painless modernization faded away and the trust in good concretist form began to unravel at the end of the 1950s that Iberê Camargo's spools appeared. These were the first objects in Brazilian painting that were not accessible: although intensely intimate they were irretrievably lost. It was exactly this moment that both the failure of modernist utopia and the appearance of a history occurred at the same time - and this necessarily implied the loss of immediate contact with objects. Volpi's paintings from the 1960s, faded as they are, manage to keep their familiarity with things miraculously intact. But the "all-over" of the masts and ogives in the 1970s announced that the circle of intimacy with the world had been broken, and had been replaced by a lack of definition with which the painter could keep rhythm but not fully embrace. With its degradation and injustice, the Brazilian "miracle" of the 1970s definitively checked this paradisiacal vision of the future and created a thickness, a viscosity of the present.

History and painting appeared at exactly the same moment that their viability disappeared. They finally got together, but it was like a missed opportunity.

This long introduction has been necessary because Paulo Pasta's work has a nearly unique central theme; the idea of the experience of painting as an experience of the world - but of a world about to wither. His painting comments on the paradox of maintaining a field of experience under circumstances where things withdraw on contact. Although his work follows the path of a sensorial plenitude that goes from Matisse to Rothko and onto Brice Marden, it seems to invert the meaning: from its appearance, the intensity of colour becomes disappearance. Nevertheless, as this disappearance hands us back an idea of the past (one that the crystallized opposition of nature and progress denied us), it becomes a conquest, and not a loss.

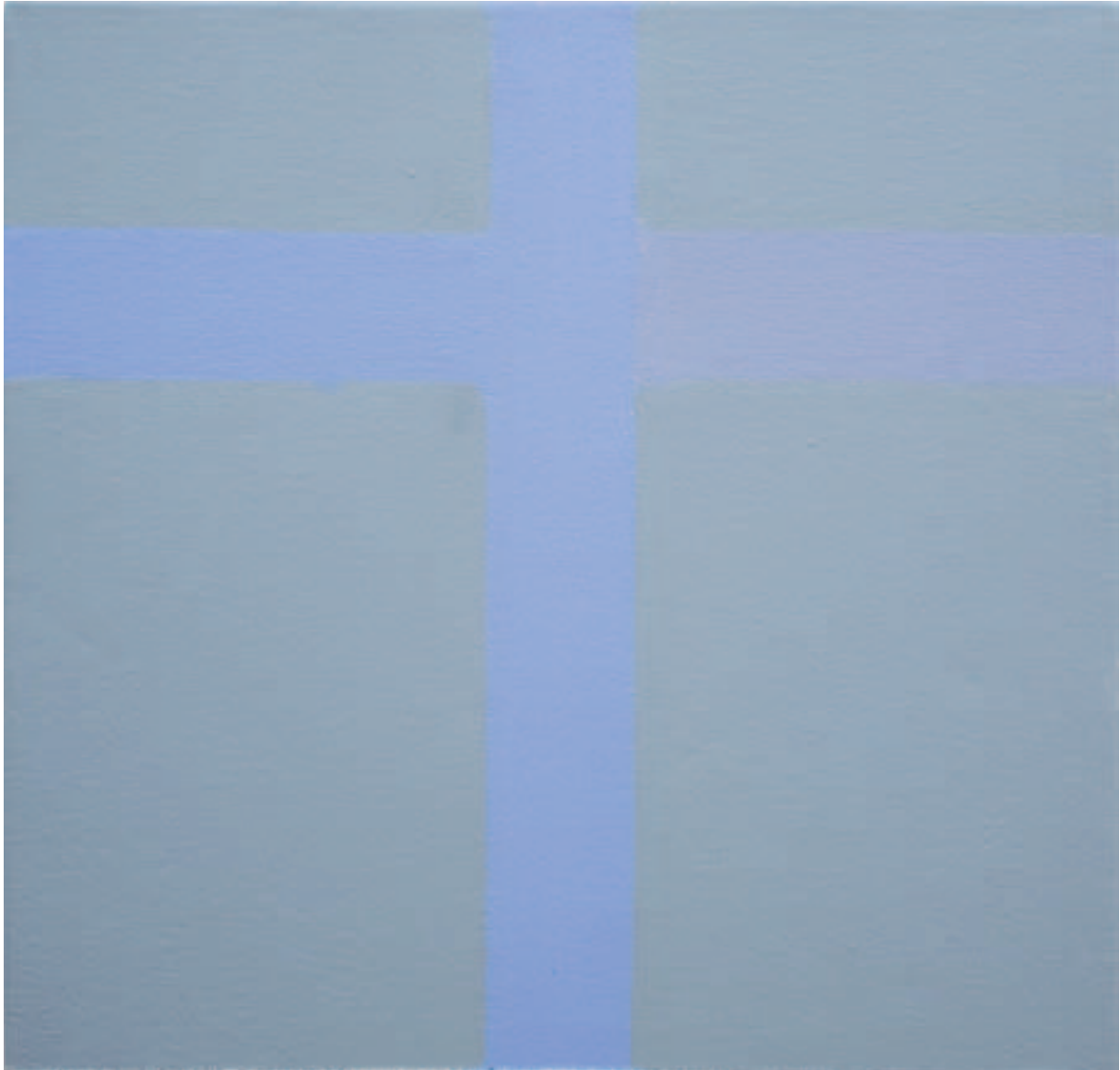
In 1984 Paulo Pasta held his first exhibition. It was a series of landscapes of sugar-cane plantations in crayon, gouache and oil on canvas that were produced while he was still an art student at the University of São Paulo. They are expanses of dirty yellow, obtained by superimposing different coloured reticules, which cover large areas of the painted surfaces due to the high positioning of the horizon line. Pasta was concerned with rendering the variations of light created by the atmospheric conditions, cloud shadows, distant rain storms, or the undulations of the landscape. In the background there is the falsely bucolic silhouette of a sugar-cane processing plant with its smoking chimneys. Although there is an obvious reference to Van Gogh's cornfields, the atmosphere is very different: in the place of Van Gogh's bright yellow which cancels out the separation between things and even between subject and object, we see here an ashen yellow whose faded appearance reveals the seams of the different colour schemes and multiplies external accidents. There is an evident nostalgia for grand painting in these works and a more literal frankness than in other trans-avant-garde experiments of the period. There is no illusion that traditional forms are to hand as part of the repertoire; quite

the contrary, the head on collision with the world (painting the landscape itself rather than repainting the tradition of landscape painting) means checking, in the heart of traditional pictorial techniques, if the world is still there to be painted. Without a doubt, the care with which Pasta approaches the theme, trying out technical solutions that come from traditional painting, shows not a criticism of the landscape but empathy with it; as a form inherited from nature. It is probably relevant that what is presented here as nature, is in actual fact an industrial scene: the sugar-cane culture that wiped out a large part of the São Paulo landscape, as noted by José António Pasta in the exhibition catalogue. It is also significant that it was at exactly this juncture that Paulo Pasta exchanged the direct optimism of the *fauve* palette, which he had used in his early experiments, for a concept of colour which heralded the start of his mature work: transition, conciliation between distant hues, and infinite mediation which goes from complexity to simplicity, and through simplicity rediscovers difference.

The next stage was the negation of colour in favor of line. The works that followed were urban landscapes in grays and browns or large human figures drawn on paper. Both of these series were without the shadow of a doubt inspired by Mario Sironi. They were Paulo Pasta's first public successes, winning him an award and the interest of galleries; however they were clearly mistakes. It was as if, having proven the impossibility of a translation of classical modernism and of a return to a direct relationship with the landscape, his solution was to apply to São Paulo urbanism, almost literally, the method which Sironi had used to mediate between the developing Italian industrial periphery and the grand pictorial tradition. As we have already seen, the return to painting in the 1980s favored this type of fallacy - but, for Pasta, this was another way to question the primary issue of the dislocation between painting and the world: this time he unilaterally chose painting. This kind of oscillation is typical of a developing artist, but it is worth mentioning that from this mediation between the colour experimentation of the sugar-cane plantations and the hard lines of the Sironi-like figures, there arose in 1986-1987 a synthesis of both that was the true point of departure for the artist's mature work.

The exact point of this fusion can be identified in a small oil and wax canvas from 1987 [p, 59] which shows an irregular red-ochre parallelogram on an orange-yellow background. The parallelogram, reminiscent of a building gable, comes straight from Sironi's compact masses, but the colour, particularly of the background, is a development of the luminous vibration of the sugar-cane fields. Although the composition is dearly articulated by the contraposition of volumes, one's attention is turned towards the pictorial consistency of the coloured surfaces and in particular to the manner in which the pale top coat allows the darker under coats to appear. This effect was produced by a vital ingredient, which Pasta used here for the first time: encaustic wax. There was a trend for encaustic wax in São Paulo painting circles in the mid 1980s. The technique, actually an extremely old one, had caught on from American painting and most obviously Jasper John's flags and targets. In John's work the texture and luminous sensitivity of the wax fulfilled a highly defined function; to hinder the complete identification of the image as an object (preventing the painted flag from turning into an actual flag), but without resorting to expressionist gesturing, like that of Rauschenberg. In fact, it did the opposite; it superimposed on the object a painting that was equally objectified due to the careful choice of the materials and their translucent nature. John's painting has an extraordinary richness: it is almost refined and there is a consistency and luminosity from the pictorial material that overflows around the represented object, without however, merging with it. It is as if the quality of the painting, as much as the target or the flag, were an arbitrary choice and not an act of apprehending the world.

In the São Paulo painting scene of the 1980s, the use of encaustic wax had a different meaning: more than the objectification of a painting tradition, reduced, like other objects, to a piece of data that the artist found ready-made, it expressed a desire for painting, i. e., it was the registration of the need to rise above the projectual and ideal condition of the drawing, to reach the material (and therefore historical) reality of painting. From that moment onwards there are two possible paths: either the viscosity of the wax was re-absorbed by the gradual conquest of the technical skill, and became unnecessary, or it exploded in an increasingly evident materiality, recovering from within the painting a pre-historic idea of nature - "a place beyond ideas" to use José Miguel Wisnik's neat inversion of Roberto Schwarz' famous expression. The most obvious example of the second path can be found in Nuno Ramos' painting. I believe the first is best exemplified by Paulo Pasta's work.



**Vesgo**

2006

leo sobre tela

45 x 45 cm



**Maneta**  
2006  
leo sobre tela  
45 x 45 cm

Returning to the gable painting, the wax not only produced areas of greater or lesser density and more or less transparent layers, but it also generated a thickness that could be incised with a network of scratches that almost form the outline of the image. In other words: the design reappears over the pictorial texture, but it is no longer the design that projects it - rather it is the line that rebuilds it, like a taut rope around an archeological site under which are presumed to be ruined remains. Steinberg, referring to Jasper Johns' targets, said that they appear under the painting, like objects covered by hay. After the gables, Paulo Pasta began to paint this very hay, but now without the object beneath them. Nevertheless, one supposes that there is something underneath and the scratches made by the painter are hypotheses that we can or cannot share.

This was the direction of Pasta's work at the end of the 1980s, exploring the illusion of transparency and the effective opacity of the wax. The Sironian relationship between opposing masses disappears from the surface, but it can still be glimpsed through the cracks in the paint. The fields of colour become more expansive and expressive, either through the roughness of the material or through the way in which the top coat of paint tries to forcefully impose itself on the under coats. The scratches clearly take on the character of excavations; they stop following the contours of the coloured areas - also because, in this period' the canvasses tended to be monochromatic. For example, there is an orange painting, now in the Museu de Arte Moderna de São Paulo [São Paulo Modern Art Museum], in which the marks trace contour parallel to the edge of the painting. Right in the middle of it, there are two incomplete, asymmetric circles which are in exactly the same position that the Madonna and Child's haloes would be in a medieval or renaissance image. It is like an erased Byzantine icon - one of the many which, although already illegible, continue to be admired by the world (detail: these too were created using encaustic wax). In works of this type, it is important to note the ease with which this suggested iconography emerges. In spite of the extraordinary subtlety of the allusion, it is as if, beyond the explicitly modern techniques and references, it awakens a buried memory - showing that the formal structure of modern painting is perhaps not logical deduction but like Stéphane Mallarmé's free verse, "a fragment of an old rhyme". However, there is a problem with Pasta's work from this period: memory was still being arbitrarily drawn over the pictorial layer and the depth of time was still being constructed materially, layer by layer. Encaustic wax as a solution works when, as in Jasper Johns' work, the artist wants to show that memory is also an object, but not when he wants to say the opposite: that objects - including colours, paintings, peeling walls - are temporal data, memory. In this case, due to its inherent materiality prior to the artist's gesture, wax has a limited future: as it did for the majority of painters who used this material at the time. In Paulo Pasta's case the challenge was to solve the problem on the surface through an internal dialectic with the layers of colour and not between the surface and the support. Memory should be something that arises spontaneously, in the very flow of the pictorial material, and not a previously arranged or superimposed scheme on the paint.

The *cacos* [fragments] series (1993-94) marks the attempt to escape from this trap: the complexity which in earlier paintings had been provided by the suggestion of covered layers is now given by the variation of the density of only one coat of paint. The wax loses its importance, stops being an autonomous element and is mixed with oil, to which it gives transparency and shine. Gradually it will be put to one side. The variations of density of the paint reveal darker or shinier rounded marks which cover the surface of the painting like a leopard skin, or to use the painter's own definition, like irregular tiles covering a floor. *Cacos* are independent forms that with use are worn down into a single surface. This is more or less how the painting is made: creating undefined figures and so generating mediations between them and the background, until the difference between one and the other is only perceptible after careful observation. The common origin between figure and background is a fundamental element of Pasta's work from this moment on. Differentiation between one and the other is made through a subcutaneous pulsation, only noticed by those with the patience to auscultate the painting. With reference to Paulo Pasta, Rodrigo Nunes' made a comparison between to paint and the Portuguese verb *velar*. In the critic's opinion, *velar* carries the word's two meanings: to 'cover with veils something which then must be revealed 'and' to keep vigil over.'

However, one problem is solved and another one appears. If the background and figure appear together, superimposing themselves in a continual oscillation between identity and differentiation, then the gesture which

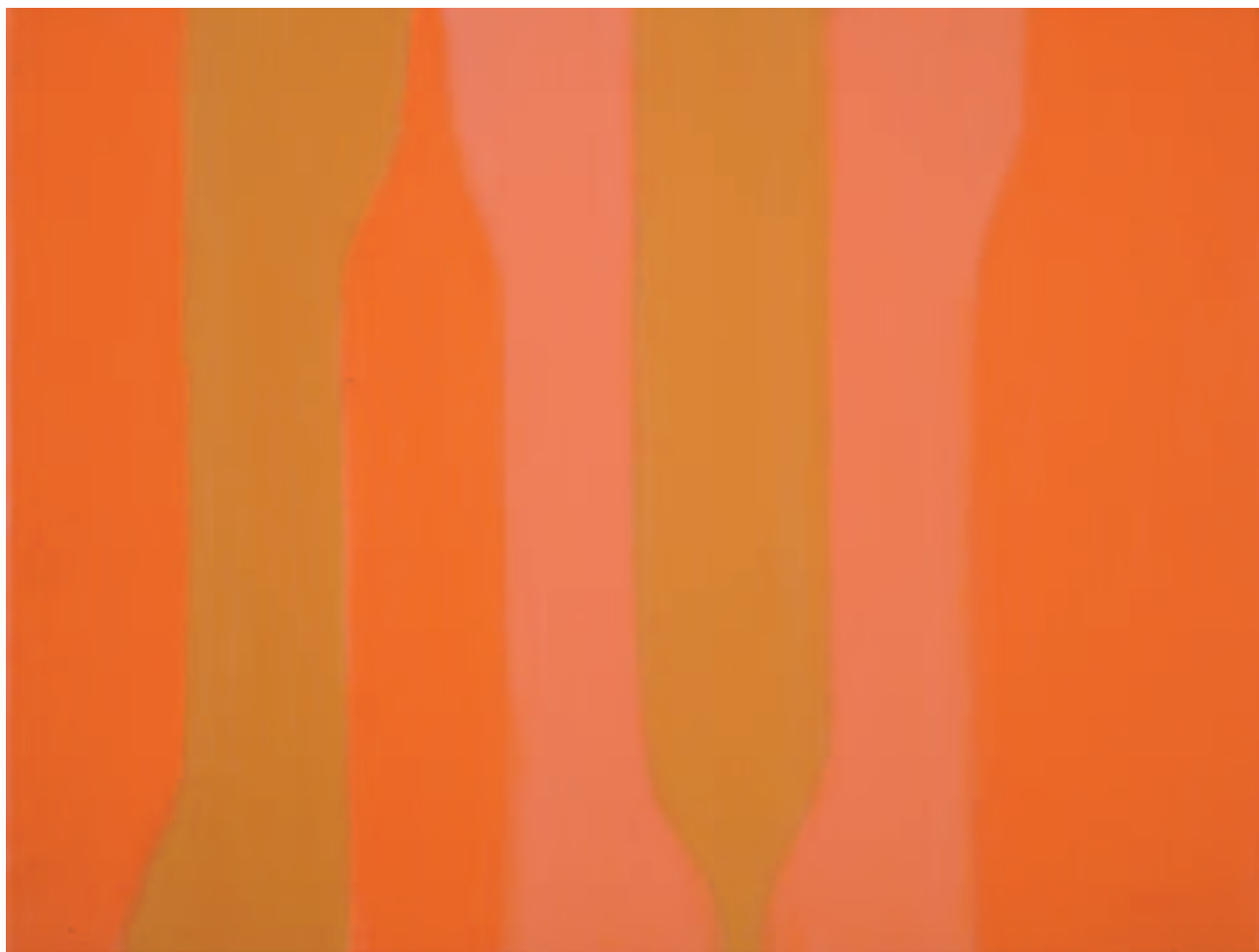


**Sem Título**

2006

leo sobre tela

60 x 50 cm



**Sem Título**  
2006  
leo sobre tela  
30 x 40 cm

creates the figures needs to be the same gesture as that which hides them. Rounded figures, like the *cacos*, and even more dearly the *piões* [spinning tops] which Pasta painted next, break the natural movement of the brush stroke and, in the case of the *piões*, even confer the impression of volume. It is perhaps better that the gesture only be diverted, by a stroke, and for the form to emerge from this subtle differentiation. This happens with the *colunas* [columns], *lápiz* [pencils] and *vigas* [beams] - three forms which are complementary, completing each other in the rectangular organisation of the canvas. The columns are vertical strips which are topped - though not always - with a wider part that is reminiscent of a capital. Paulo Pasta explains: "I did not, want them to be columns, but one always has to give a name to things. So let it be column, because I do not want it to be strip, I would not recognise myself in a strip. I would like it to be the sound of something." Over a journey in which objective references tend to disappear in the sheer succession of areas of colour and which in turn, through small changes, gradually slip into the surface of the painting until they suggest figures, Paulo Pasta's work finally finds its greatest point of balance and at the same time its greatest tension. The suggestions of figures reach their limit of abstraction here, but it is exactly at this moment and perhaps because of this, that they reach their greatest level of evocative capacity and referential density. They are only things through lack of option; nevertheless, once they decide to be things they can restore the possibility of history to the painting. Two columns at the edges of the work, crowned by a beam, constitute a small metaphysical theatre that opens itself onto nothing. The beams and the pillars that cut across the more recent paintings at right angles are not reduced to mere geometric divisions; they have an air of the industrial architecture and Sironian inspiration that had already found its synthesis in the gables. This transition of form into image, and vice-versa (always thwarted just a moment before its crystallization into one of the two) is as important for Pasta's painting as the totally smooth transition between figure and background, or between two contrasting chromatic tones.

In my opinion, in the series of *colunas*, *lapis*, and *ogivas*, Paulo Pasta reaches the core of his art. It is no coincidence that some of his best paintings (and some of the best paintings produced in Brazil) belong to these series. Let us take as an example a large work from 1997. Over an intense red background there are three columns/strips (in this case without the wider parts at the ends which remind one of a capital) sealed off by two horizontal bands in the upper and lower borders of the canvas. The intensity of the red is spread over a large enough expanse to fill the vision (180 X 220cm), and together with the minimal differentiation of the colours it requires a certain visual effort, much the same as when we move from shade into the light. The horizontal bands are painted in the same colour as that of the middle of the canvas, but the direction of the brush strokes is different and they have fewer coats of paint. This makes these areas appear lighter and a little more orange than the center of the painting. It creates the impression of back and foreground; figure and background; but not one that is strong enough to maintain this relationship objectively, as we need to continuously restore it through force of imagination. In other words, it is a distinction that hovers between the objective and subjective, the real and the imaginary. The three vertical columns are in a different tone, painted with the dominant cadmium red mixed with a little white and other more opaque red pigments, but the distinction is more luminous than chromatic: their existence remains unstable. They are placed in a way that implies a gradual disappearance: the left one is darker and more solid, the central column, as if suspended in the surrounding colour, is almost oxidized, wearing away its density; and the far right one is little more than a shadow. The wide space between these elements brings the background to the fore and invades the eye with a violence which retreats only in proximity to the columns. The extreme intensity of the colour hinders them from taking on independent bodies; but at the same time, it is just this intensity, in conjunction with the tectonic character of the construction (and not merely diagrammatic resources) that appear to generate them as figures: as if the colour's effort to maintain its level of discomfort produced faults, tremors and unleashed a process of individualization.

There can be no doubt that there is, in this painting, the suggestion of another place; a place which is not merely the material surface of the canvas. However, this place is more than just somewhere else; it is another record of intensity, another density in relation to common perception. The innate intensity of Pasta's paintings denies an objective content to pictorial experience and it also denies the material flatness of the canvas. Paulo

Pasta's paintings are not walls but thresholds. Contrary to the American painting tradition, they do not solidly position themselves like ramparts. Quite the opposite, they suggest a path to the beyond, even though this beyond is completely undefined. Porticos, latticed screens, proscenium arches; as passageways they reveal a permanent connection with metaphysical painting - from Böcklin's archetypical *Island of the Dead* which portrays a journey to the beyond, a farewell ceremony between the self and the world, and is also a farewell to the painting tradition and which guarantees an unequivocal relationship with things. However, even more than De Chirico's architecture, the pictorial substance of Paulo Pasta's painted surfaces reminds one of the walls reflected in the bathroom mirror in which Bonnard observed himself in his later selfportraits. Here too there is a passageway, the locking-glass, and a farewell: a farewell to oneself and at the same time to the pictorial tradition of which the artist was the last great representative. Faced with his body in decay, Bonnard insisted in capturing every value and luminous relation on both this and that side of the mirror, in an effort no longer positive (as Impressionism was at the start), but existential. And it is due to this sense of loss, and not a scientific analysis of this sense, that the bathroom wall dissipates into light. The care with which Paulo Pasta observes colour is similar. However, it does not portray a farewell, but a return. Behind and through the rules established by modern painting, things blossom again, as if colour were unable to maintain a sufficient level of intensity to quash or substitute them for long, as if colour itself were a thing.

To understand how this poetic stance is not mere nostalgia for a bygone age, but refers to a current situation, it is worth comparing Pasta's works with those of two artists who are actually very close, but who react in different ways to similar situations: Rothko and Giorgio Morandi. In Rothko's case, the intensity of chromatic expression has a roughness and materiality that links it to a pragmatic universe, in which things are constructed. Behind his painting, as in all modern North-American art, there is the experience of an extremely powerful industrial machine which dominates history to the point that a past is no longer necessary. If Rothko's colours transcend this experience it is because the artist opposes it with another act: the act, as Argan noted, of a whitewasher, who gives value to a wall by covering it with paint, but at the same time negates it by transforming it from a visual obstacle into a visual experience. Brazil does not have a powerful and self-sufficient productive machine to support the world once and for all - not at least on the symbolic plane. Society seems to be founded on a series of constantly tangled and untangled relationships. Transcendental pragmatism like Rothko's would here be abstraction. Paulo Pasta's brushstrokes have a purpose: they smooth more than they construct. Their chromatic relations are created through a continuous presence which establishes familiarity; an issue more of patience than of power. In this, his work complies with a constant propensity in Brazilian art: that is to articulate not so much the structural, but the affective order.

Morandi's influence appears more clearly when Paulo Pasta places one figure next to another, for example a pencil and a column. The way in which the forms come together and reciprocally support each other is Morandian. The concentrated focus on the substance of things, which is now nothing more than the substance of painting, is also Morandian. Morandi is the painter of the "sickness of things", to use an expression coined by Alberto Moravia in *La Noia* [The Empty Canvas, 1960]

My boredom can be defined as a sickness of things, consistent with objects' almost sudden withering or loss of vitality [...]. While I tell myself that this cup is a crystal or metal recipient manufactured to receive a liquid and lift it to the lips without spilling it, I will deem to have a relationship with it, enough to believe in its existence and therefore, subordinately, in my own. But make the glass shrivel and lose its vitality in the way I mentioned, that is, make it appear to me as something strange, with which I have no relation, make it appear to me as an absurd object, and then from this absurdity boredom will blossom, which in the end, is nothing other than incommunicability and the incapacity to escape it [...] But this boredom in turn would not make me suffer so much if I didn't know that even if I didn't have a relationship with the glass, perhaps I would be able to; perhaps the glass exists in some unknown paradise in which objects never cease to be objects, not even for a second.

More than a just reference to the alienation of objects (which is dearly derived from Sartre), what connects Moravia and Morandi in this extract is in my view the postulation of a paradise for things, from which we are

excluded, but to whose doors we keep coming back, more in melancholy than in anguish. Morandi describes this very space, where things are things. But, things are things because, for a long time, painting has called them to itself and kept them alive, even when they lose their relationship with their quotidian uses. It is not a question of rebuilding the painting tradition, which would be an exterior approach, but of extracting the possibility of being painted from the objects themselves, the possibility made by the numerous looks invested in them and which constitute them as things. As there is no longer a difference between the substance of things and the substance of painting, between volume and space, light and colour, everything happens at the same time, and this is the paradise of things, the reconstitution of a pact. But this can only happen in a painting, and perhaps only in the secret of a room, in small dimensions, in the humble genre of a still life or the insignificant landscape that can be seen through the window; between objects placed next to one another on a shallow plane, as if parting by even a millimeter they dread being invaded by a devastating emptiness. So paradise is precarious, and must be infinitely, obsessively repositioned, frame by frame. And there is the boredom: a constitutive threat continually delayed by the aesthetic result.

Morandi was very important in Brazil because his work showed that from a painting and narrative already familiar in the country, it was possible to build a far-reaching art. But it is significant that Milton Dacosta, the Brazilian painter who recycled Morandi's textures and composition with the most originality, substituted Morandian familiar objects with abstract constructions as if, in Brazil, material culture constituted an historic foundation too rarified or regionalized to be really meaningful in the symbolic plane. As if only collective participation towards a future idea, even though constantly frustrated, were able to generate an identity. The shadows of metaphysical theatres in Paulo Pasta's paintings are continuations of Dacosta's castles and they postulate the possibility of a public space which finds its elected place in painting, because it is in painting that the consensus of a common vision is built. But this public space can no longer be built as a project, even a project as ironic as Dacosta's castles: it is another undefined moral postulation, as if more than anything else, it were necessary to agree on the possibility of a collective will.

The intensity of the "all-over", where things are neither strips nor columns, is the manifestation of an aesthetic experience of the world which finds itself in a situation marked by the disappearance of the landscape and the emptiness of history - in a situation in which the pact between the observer and the painter does not come from a common cultural patrimony, but from a moral wager: that if one accepts, not through external stimulation (that no longer exists), but through one's own desire, a certain *prägnanz* in relation to the senses, a common land of experience can be established. This is why Pasta's painting can neither reduce itself to abstraction, which would be a renouncement of the concrete experience of the world, nor to an explicit figuration which would be an arbitrary choice. These suggestions of columns, ghosts in pencil (which are in truth intra-columns), shadows of architraves, are all that remains of the Heideggerian temple: no longer an opening of a world of relations, but the simple postulation (on an ethical, not theoretical or practical plane) of the possibility of the permanence of the world. Standing in front of one of Pasta's works; accepting the time necessary to experience colour, means establishing a common will, and intensifying a field of discourse in which exchange can be possible. Establishing a value, even if it is tautologically the value of having a value. So that in the end, although nothing more can be said, we know what we're talking about.



**Sem título**  
2006  
leo e carvão sobre papel  
50 x 65 cm

**Sem título**  
2006  
leo sobre papel  
50 x 65 cm



**Sem título**  
2006  
leo sobre papel  
50 x 65 cm



Sem título  
2006  
leo sobre tela  
40 x 40 cm



Sem título  
2006  
leo sobre papel  
50 x 65 cm





**Sem título**  
2006  
leo sobre papel  
50 x 65 cm

# Paulo Pasta

## Principais Exposições Individuais/Selected Solo Exhibitions

- 2006 Pinacoteca do Estado de S o Paulo  
2004 Centro Cultural S o Paulo, artista convidado / Guest Artist, S o Paulo, Brasil  
2003 Galeria 10,20 x 3,60, S o Paulo, Brasil  
2002 Galeria Nara Roesler, S o Paulo, Brasil  
Desenhos, Centro Cultural Maria Antonia, S o Paulo, Brasil  
2001 Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, Brasil  
2000 Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, Brasil  
1999 Galeria Camargo Vila a, S o Pulo, Brasil  
1998 Galeria Vicente do Rego Monteiro, Funda o Joaquim Nabuco, Recife, Brasil  
Galeria Casa da Imagem, Curitiba, Brasil  
Galeria da Universidade Federal do Esp rito Santo, Vit ria, Brasil  
1997 Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, Brasil  
1996 Galeria Camargo Vila a, S o Paulo, Brasil  
1995 Sala Alternativa de Artes Visuais, Caracas, Venezuela  
1994 Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, Brasil  
1993 Ita Galeria de Arte, Belo Horizonte, Brasil  
1991 Paulo Figueiredo Galeria de Arte, S o Paulo, Brasil  
1990 Pas rgada Arte Contempor nea, Recife, Brasil  
1989 Museu de Arte Contempor nea de S o Paulo, Brasil  
1987 Pinturas, Centro Cultural C ndido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil  
1985 Desenhos, Galeria Universidade de S o Paulo, Ribeir o Preto, Brasil  
Desenhos, Galeria Universidade de S o Paulo, S o Carlos, Brasil  
1983 Galeria D.H.L. , S o Paulo, Brasil

## Principais Exposições Coletivas/Selected Group Exhibitions

- Acervo Contempor neo da Pinacoteca do Estado de S o Paulo e Cole o  
Jo o Carlos Figueiredo Ferraz no Museu de Arte de Ribeir o Preto, Ribeir o Preto, Brasil  
Volpi, MAM, S o Paulo, Brasil  
Paralela 2006, S o Paulo, Brasil  
Arquivo Geral, Rio de Janeiro, Brasil  
MAM na Oca, S o Paulo, Brasil  
Da Pintura Contempor nea , Casa da Imagem, Curitiba, Brasil  
Ao mesmo tempo, o nosso tempo , Sala Paulo Figueiredo, MAM, S o Paulo, Brasil  
2005 Arte em Metr polis, Instituto Tomie Ohtake, S o Paulo, Brasil  
2004 Heterodoxias, Casa da Ribeira, Natal; Galeria Paulo Darz , Salvador, Brasil  
S o Paulo 450 Anos, Arte em Di logo, Espa o BM&F, S o Paulo, Brasil  
Desenho Contempor neo Brasileiro — Desligamentos e Tens es, Funda o  
Espa o Cultural da Para ba, Jo o Pessoa, Brasil  
Arte Contempor nea no Acervo Municipal, Centro Cultural S o Paulo, S o Paulo, Brasil  
2003 Uma Certa Pintura, Galeria Casa da Imagem, Curitiba, Brasil  
2080, Museu de Arte Moderna, MAM, S o Paulo, Brasil  
Pintura Brasileira Contempor nea, Galeria Virg lio, S o Paulo, Brasil  
2002 40 Anos do MAC-USP, Museu de Arte Contempor nea de S o Paulo, S o Paulo, Brasil

- III Bienal do Mercosul, Museu de Arte de Brasília, DF, Brasil
- Estratégias para Deslumbrar, FIESP, São Paulo, Brasil
- Caminhos do Contemporâneo, Paço das Artes, Rio de Janeiro e / and Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
- O Plano como Estrutura, o Plano como Figura, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil
- Mapa do Agora, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil
- 2001 A Cor na Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, Brasil
- O Espírito de Nossa época, Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz
- Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, Brasil
- Espelho Cego, Coleção Marcoantonio Vilaça, Paço Imperial, Rio de Janeiro e Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, Brasil
- 2000 III bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil
- O Acervo e o Desenho, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil
- Mostra do Redescobrimento Brasil + 500, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
- XII Mostra da Gravura de Curitiba, Curitiba, Brasil
- Obra Nova Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, Brasil
- A Pintura dos Anos 90 Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, Brasil
- Projeto Macunaçama Reflexões, FUNARTE, Rio de Janeiro, Brasil
- 1999 Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil
- O Brasil no Século da Arte — A Coleção MAC/USP, Galeria de Arte do SESI, São Paulo, Brasil
- Quase Figura, Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, Brasil
- 80 Anos de Arte no Brasil, Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, Brasil
- 1998 Panorama das Artes Visuais, itinerância para / Itinerary to: Museu de Arte de Niterói, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador; Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, Brasil
- O Suporte da Palavra, Instituto Ita Cultural, Belo Horizonte, Brasil
- Arte Brasileira no Acervo do MAM de São Paulo — Doas Recentes/Brazilian Art at the São Paulo Museum of Modern Art — Recent donations, São Paulo, Brasil
- Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil
- Camargo Vilaça Bis, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil
- 1997 Experiências e Perspectivas — 12 Visões Contemporâneas, Museu Casa dos Contos, Ouro Preto, Brasil
- Galeria Casa da Imagem, Curitiba, Brasil
- Projeto Arte/Cidade III — A Cidade e Suas Histórias, São Paulo, Brasil
- Panorama das Artes Visuais, Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo, Brasil
- 1996 Vento Sul, itinerância / Itinerary to: Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil e / and Buenos Aires, Argentina, Montevideo, Uruguai
- Camargo Vilaça Bis, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil
- 1995 Havana — São Paulo, Junge Kunsthaus Lateinamerika, Haus der Kulturen Der Welt, Berlim, Alemanha
- Morandi no Brasil, Centro Cultural, São Paulo, Brasil
- Brasil na Bienal, Galeria da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
- Anos 80: O Palco da Diversidade, Galeria de Arte do SESI, São Paulo
- Museu de Arte Moderna, MAM, Rio de Janeiro, Brasil
- Galeria Casa da Imagem, Curitiba, Brasil
- Arte Brasileira: confrontos e contrastes, Casa da Cultural, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
- 1994 XXII Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1993 Pinturas, Espaço Namour, São Paulo, Brasil
- Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil
- Studio Kostel, Paris, França
- 1992 Meio Ambiente, Galeria Subdistrito, São Paulo, Brasil
- Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil
- 13 Artistas Paulistas, Museu de Arte Moderna, MAM, Rio de Janeiro, Brasil
- Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, Brasil
- 1991 La Nueva Generación, Museu de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- III Bienal de Cuenca, Equador
- BR 80, Galeria Itaçara, São Paulo, Brasil
- Artistas Contemporâneos no Equador Central, Piracicaba, Brasil
- 1990 Olhar Van Gogh, Museu de Arte, MAM, São Paulo, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil

- 1989 10 Artistas, Rua Fortunato 85, S o Paulo, Brasil  
Novos Valores Latino Americanos, Museu de Arte  
de Bras lia, DF, Brasil  
Arte Paulista — Perspectivas Recentes, Centro  
Cultural S o Paulo, S o Paulo, Brasil  
Panorama Atual da Pintura, Museu de Arte Moderna,  
MAM, S o Paulo, Brasil
- 1987 Imagens de Segunda Gera o, Museu de Arte  
Contempor nea de S o Paulo, Brasil  
Jovem Arte Paulista, Espao Cultural La Maison,  
S o Paulo, Brasil

## **Ficha Técnica**

### **Título**

Silêncio da Pintura

### **Autor**

Paulo Pasta

### **Produção**

Galeria Art Lounge

### **Assessoria**

Ana Guerin

### **Coordenação**

Ricardo Tenreiro da Cruz

### **Curadoria**

Bernardo Castel-Branco Marques

### **Textos**

Lorenzo Mamm

Paulo Venício

### **Revisão**

Bernardo Castel-Branco Marques

### **Fotografia**

Sergio Guerini

### **Design Gráfico**

João Machado

### **Produção Gráfica**

João Machado Design, Lda.

### **Pré-Impressão**

Salles Sociedade Tipográfica, Lda.

### **Impressão e Acabamento**

Salles Sociedade Tipográfica, Lda.

Rua Filipe Folque, 75.

1050-112 Lisboa

Portugal

Telefone: +351 21 315 7221

E-mail: [art@artlounge.com.pt](mailto:art@artlounge.com.pt)

Site: [www.artlounge.com.pt](http://www.artlounge.com.pt)

Horário: 2ª a 6ª das 12h00 às 19h00