
Sobre inflexões na pintura de Deborah Paiva por Afonso Luz, 2012

Olhares que se dirigem ao nada, lugar pleno de ausências. Um nada que diante de nós, espectadores seus, expande indefinidamente o vazio do espaço. O que vemos nas telas é o que vemos, mais ainda, através delas. Se cada figura humana pintada, o mobiliário que a cerca, a roupa vestida, utensílio de jantar, garrafas na mesa, lustres, todo o existente mostra-se desconstruído no mundo, é por acolherem certa angústia, um élan negativo que os aparta ou pouco os reúne como seres. Os habitantes do ambiente amorfo são tão vagos quanto ele, frequentados por nosso olhar fazem de cada detalhe a presentificação imagética deste nada circundante que ronda a pintura. A série de cenas mostra lugares friamente ocupados por anódinos objetos ou pessoas incertas: seu universo de visibilidade não é mais do que o de incertezas estampadas por cada pincelada, um gesto que apaga tanto quanto delinea volumes tingidos em cada superfície.

O mais forte destas paisagens humanas expostas é o modo de olhar das suas personagens, pessoas que não vemos plenamente e que constituem topologicamente o próprio vácuo no universo pictórico. Sejam personagens ou indivíduos, não importando quem sejam, seus olhos ocultos fazem apenas supor um outro lado invisível, o inacessível de cada um ali apresentado. A superficialidade aparente é um valor sustentado na imaterialidade da imagem e na carne da pintura. Estamos diante de uma superfície continuada ao infinito que integra corpos e os distingue tenuamente, entre arquiteturas e objetos, descuidados de diferenciações marcantes para seu contorno, ainda quando certas cores parecem separar unidades tangíveis no contraste. Se todas as figuras humanas aparecem-nos dando a ver suas costas ou então cabisbaixas num instantâneo, cada uma delas ressurgem como que privada de sua própria ânima, pois são os corpos que acabam escondendo em sua silhueta as janelas de acesso à interioridade, principalmente, através de seus olhos velados. Bloqueada sua dinâmica sensitiva, o mundo todo fica numa suspensão provisória, tomando a forma de uma narrativa congelada, meio frame de cinema, meio história em quadrinhos, da qual captamos um silêncio profundo que está sendo flagrado pictoricamente.

São sempre olhos invisíveis, mesmo quando estão a olhar, já que aquilo que não se vê, também, não se deixa enxergar. E toda blindagem do mundo é também um embaçamento das superfícies que se propaga destas entorpecidas figuras: o intransponível do sentido que se plasma nas retículas de quem quer ser espectador da vida e se depara com a mais constante ausência de razão nas coisas.

Neste mundo sem acontecimentos, tudo deve ganhar estranhos coloridos, apenas mais algumas gradações na tinta acinzentada. Ou senão, poderia ser acontaminação de um branco rebaixado a iluminar esta cegueira da alma, ali onde o mundo visível perde sua cor nos excessos da luz, um lume que nada indica, nem perspectivas translúcidas do real, tampouco uma fonte suprema da qual emana. Quando são presas do colorido restam aos corpos tantas cores improváveis, de uma paleta tendente à luminosidade fria e destemperada, para ser ora o esbranquiçado, ora de cor alguma.

Acontece, entretanto, que miramos nos olhos do nada. E mesmo quando nada vemos, seja de significação, seja de encenação, temos ainda o zerar de sentidos que se abateu sobre o mundo e que nos chega recomposto em pintura, processado por quem as pinta. Sabemos como o vivido em si, de cada persona figurada ou de nós mesmos, na solidão da interioridade, seja ele contagiante ou encerrado na solitária subjetividade, torna-se uma ativa vacuidade no alastrar-se sobre nosso meio circundante, um espaço sempre refratário à experiência portada pelos seres, indivíduos imersos em seus sentidos únicos. Nos detalhes decifráveis cada fragmento visível volta-se ao jogo do não-ser, aonde projetamos aquilo que é a imensa falta para nós. Heidegger nos diz: “o próprio nada nadaifica”; Sartre rebate-o afirmando o nada como ato consciente de nossa imaginação que potencializa a angústia

vivida. Desta feita, seres e coisas esvaziados pela sensibilidade tornam-se enérgicos meios de afirmação do indivíduo, da subjetividade em sua incontornável solidão, gesto de liberdade paradoxal que produz o auto-isolamento do sujeito, nossa própria clausura. Neste modo de respirar o mundo com tragos de niilismo, inalamos um perfume frio ou um odor que não se sente em notas, apenas a gélida feição aromática que petrifica a alma das coisas, por um instante de contemplação dos fôlegos cotidianos, o instante a nos devolver a nós nestas pinturas solitariamente atuais.

* * *

A pintura, hoje, é uma arte do niilismo. Uma performance diante da saturação a que se entregou o mundo da arte e que reproduz a vacuidade dos sentidos. Uma performativa maneira de garantir o mínimo de suspensão diante da banalidade conceitual por que atravessa a recomposição global do sistema da arte e de suas vaidosas intensificações de estratégias das subjetividades artísticas.

Mas a pintura não seria mais isenta do que outra tecnologia visual disponível como recurso para a arte. Ninguém faz algo diferente só por se dedicar à pintura, ainda que isto seja parte da crença contemporânea de muitos incautos, nem tampouco haveria nada ali neste “gênero técnico” que nos permitisse pensar que pintar é um gesto menos banal do que outro.

Uma outra curiosidade: me pergunto se seria por acaso que alguns pintores brasileiros que mergulharam na pintura de maneira a apurar sua inteligência própria de um meio, agora estão a emergir carregados de imagens e de figuras devolvidas ao plano da tela em supostos figurativismo. Sabemos que seus desenhos e seus tecidos de significação defrontam-se com um mundo de virtualidades disseminadas, quem sabe por isso talvez resurjam mais como meio do que como fim em si mesmo, esgotando mais uma vez um ciclo histórico de auto-referencialidade. A pintura é hoje uma das tantas formas de especulação do que vivemos, um reflexo ainda potente na sua inversão de sinais, um motivo intenso desencadeando reflexões sobre o que nos cerca. Ainda quando não estamos envolvidos por coisa alguma que tenha sentido, somos nós com nossas indagações sobre o nada.

Texto de Afonso Luz para exposição individual de Deborah Paiva “Um mundo dentro do nada”, na Galeria Virgílio em 2012.

AR

por Juliana Moreira, 2010

O ar: elemento que atravessa, que nos invade e nos impulsiona, o onipresente e a quase ausência, o invisível, a imensurável presença, instável, amorfo, o que não se prende, nem escorre e não se queda, partículas em dança como pares que se laçam e logo se descartam. Na pintura, o ar é a alegoria do que desestabiliza, do que prende as formas em suspenso, elas se tocam mas quase não se conhecem. As formas não são mais os blocos sólidos de Cézanne que refletem luz, são outrora uma faceta de um mundo que transita, que quase levita numa impessoalidade de desencaixe.

A pintura de Déborah Paiva parece sempre permear, aspirar por um formalismo ético, onde o abstrato jamais se equilibrou em uma harmonia retirada, mas ao contrário, há ali um compromisso com a vida. Víamos mapas nas manchas de tinta espessa e saturada de suas telas abstratas de mais de uma década atrás. Depois, veio a série “Às Cegas”, onde longos riscos metálicos recobriam o todo da tela, como estrelas cadentes ou chuvas de granizo. E outras fases vieram, e a abstração ia aos poucos perdendo sua máscara e o figurativo emergia; foram os desenhos que fez ilustrando poemas em sua individual em 2005, “Cor aos pedaços”, ou antes, As Ogivas de sua exposição “Teatro das Operações”, no Instituto Mariantonia.

Déborah agora se resolve por uma fatura mais fina e delicada, em que o óleo seria apenas aquela primeira camada do acerto. Encontramos assim claramente em algumas de suas telas figuras, pessoas com seus objetos. São pessoas que nos dão as costas, como se fossem elas nós mesmos, observadores de uma cena, de uma construção que quer o ar como sua alegoria. São elas, essas pessoas, parte desse jogo de atração e repulsão, do conectado e do aleatório. Estabelecem essa silenciosa tensão com o fundo do quadro, como o próprio fundo parece assim se articular. São construções em tons esquivos, que não se impõem ainda que também não se escondam. O uso abundante do branco, talvez como se aludisse a alguma ausência, e o seu silêncio e o ruído quando sua borda toca as cores circundantes, é assim como àquele do ar que nos sussurra quando toca os líquidos e os sólidos.

São pinturas algumas figurativas, outras abstratas como construções de um mundo por vir. As figuras que vemos parecem observadores de uma cena, um expectador que subiu ao palco e passa a fazer parte da peça sem saber o roteiro.

Texto de Juliana Moreira para a exposição AR de Deborah Paiva na Galeria Virgílio em 2010.

Do cubo branco ao palco
por Juliana Monachesi, 2003

O que move um pintor em tempos pós-modernos? Antes de mais nada, uma decisão de princípios: aderir ao cinismo militante ou perseverar na utopia do legado moderno. Em ótima companhia na segunda linhagem de artistas, Deborah Paiva fez ainda outra importante escolha: em lugar de perscrutar uma mesma questão ao longo da vida, ela optou pela constante reinvenção em suas obras. A pintura como espaço de expressão e da ética marca sua trajetória de mais de dez anos.

A exposição concebida para o Centro Universitário Maria Antonia parte de dois desafios: a anestesia provocada pela estetização da guerra do Iraque, contexto em que as pinturas começam a ser produzidas, e a sala destinada à mostra, absolutamente destituída de neutralidade. A artista fez da sala um palco para as pinturas que encenam violência em sua gestualidade ampla e urgente. O conjunto de telas vermelhas verticais é de uma ambigüidade pungente: as estruturas arquitetônicas transformam-se em formas ogivais, segundo a opção de cenário para as obras que o espectador adota.

Na série de telas acinzentadas, o tom rebaixado não se impõe menos do que o vermelho triste das Ogivas. Aqui as formas “destrambelhadas”, como as chama a artista, reforçam o caráter all-over de suas pinturas. A saturação e a “pincelada” feita com pequenas vassouras criam essa situação mesmo quando alguma figuração ocorre. A figuração nunca toma a frente. Na tela azul, única apresentada individualmente, o duplo está no título: Noite em Bagdá ou Festa de São João, reforçando a ambigüidade que a exposição toda evidencia.

Texto de Juliana Monachesi para a exposição individual de Deborah Paiva no Centro Universitário Maria Antonia em agosto de 2003.

Desde que o espaço pictórico, no início do século, tornou-se condizente com a escrita, as maneiras de escrever em uma tela parecem ser tão variadas quanto às de pintar. Há sempre algo de surpreendente, porém, no modo particular pelo qual uma determinada pintura dá uma nova solução ao problema. Nos Jogos de Deborah Paiva, a direção tomada é de uma simplicidade inesperada e, salvo engano, pouco explorada. As letras meio que brotam de uma massa pictórica monocromática e surgem feitas pinceladas que pouco se distinguem das demais. O jogo que se arma, para usar o título que deu a seus quadros, assemelha-se a um esconde-esconde. Ali parece haver uma letra, mas não, mais ali aparece uma que não se desconfiava, e assim por diante. É necessário que a camuflagem que move o jogo funcione. Se trabalhasse com muitas diferenças, as pinturas perderiam o aspecto direto e simples do qual retiram seu frescor. Inversamente um monocromatismo homogêneo impediria o jogo. A uma cor de base – amarela, azul, marrom ou areia nos quatro jogos – são desse modo, acrescentadas variações que podem mesmo originar, aqui ou ali, uma segunda cor. Também os jeitos de pincelar variam. Vão do espatulado a pinceladas quase retilíneas e mais salientes que as restantes, passando por formas intermediárias. Há um sentido de economia, porém, nas margens estipuladas para as variações. Elas não são mais amplas do que o jogo exige. Daí que o espaço da pintura também não se mostre apinhado de letras, mas em uma medida que a passagem do pintado ao manuscrito possibilite, igualmente, a legibilidade e o sentimento do indecifrável.

É feliz a escolha do título Jogos para essas pinturas. A palavra “jogo”, sem que perca seu sentido básico de um vai-e-vem, serve tanto para descrever jogos infantis como esconde-esconde ou amarelhinha, como é muitas vezes requisitada para tomar parte no vocabulário das teorias que procuram conceituar uma obra de arte. O aspecto imediato das pinturas impede, felizmente, que se veja aí uma tradução espacial de uma teoria estética. Se são obras de arte, e dão o que pensar não é pela ilustração de nenhuma idéia. Já o que mostram de trabalhado, de, diga-se, uma simplicidade sofisticada, também impede que o jogo caia em uma dimensão apenas cotidiana. É um vai-e-vem entre uma coisa e outra, para aproveitar a expressão, que as pinturas se situam.

Em um jogo corriqueiro, as emoções estão demasiado voltadas para seus objetivos, para que se veja o jogo como tal, na sua generalidade. Por outro lado, o conceito de jogo é ralo e inexprimível visualmente. Um jogo visual ao mesmo tempo artístico necessita, de algum modo particularizar-se. O das pinturas de Deborah Paiva se faz por um meio termo entre pintar e escrever e propõe ao expectador uma experiência entre o ler e o ler. Uma experiência de início quase banal, é verdade, mas que vai se adensando conforme se olha e se é deixado levar pelas pinturas. Por que uma letra aqui? Por que não outra ali? Por que só às vezes há palavras inteiras? E uma inteira, senhora do seu significado, valerá mais do que o resto? Não é uma palavra como outra qualquer? O local em que o sentido brota mais cheio será o local em que ele não está pleno? O esconde-esconde é mais complicado do que à primeira vista parecia? Contraposto à palavra que se formou não estará o sentido muito mais na cor que abafada pelos sinais, já não pode de todo ser vista? Ou no vai-e-vem entre ambos? E o jogo, que talvez possa ser denominado “O jogo do há sentido”, prossegue.

Já se é uma etapa da obra da artista que também prosseguirá – é uma outra questão. O que importa, agora, diante desses quatro quadros é o sentimento de que o jogo foi bem jogado.

Texto de Alberto Tassinari para o Panorama de Arte Brasileira no MAM em 1997.

Sobre as Pinturas de Deborah Paiva por Tadeu Chiarelli, 1997

Densas, no limite entre a materialidade pura e a representação, as pinturas de Deborah Paiva vêm depois de toda arte moderna e atestam que a pintura agora, destituída de todos os compromissos (inclusive daquele de denuncia de sua propria morte), pode existir em sua plenitude, voltada apenas para a expressão de si mesmo.

Afirmar que a pintura da artista vem depois da pintura moderna é quase um truísmo, é fato. Afinal a melhor e mais significativa produção pictórica da atualidade apenas ganha interesse se deixa explícita nela mesma a consciência de ter vindo “depois”. Porém, depois da pintura modernista (com todas as vertentes antagônicas), retornar a própria é um ato que corre o risco de se tornar irremediavelmente datado. Isso se o artista não souber tirar partido de toda a história da própria linguagem pictórica para daí, dentro desses limites ora precisos, ora esgarçados, conseguir construir com seu próprio vocabulário formal, deixando que o resultado do ato exercido sobre o suporte da tela – com todos os seus condicionamentos e possibilidades – se expresse enquanto realidade autônoma frente aos olhos do expectador.

Observando as pinturas recentes de Deborah Paiva notam-se ali ressonâncias das obras de Iberê Camargo e Jasper Johns. A presença da primeira fica visível nas representações (ou melhor, nas alusões) de figuras – “fosseis”, para a artista. Como em muitas obras do pintor gaúcho nota-se na pintura de Deborah Paiva momentos onde a expressão autônoma da pintura se sobrepõe com vigor à representação ali configurada que, como sulcos de água na terra ressequida, se amalgama na matéria pictórica, confundindo-se com ela, tornando-se matéria também.

Só que por estar se constituindo após a obra de Iberê Camargo (e de todos os expressionistas), da pintura de Paiva estão banidas a angustia e a violência presentes na obra do colega mais velho. Um dos pontos mais altos atingidos pela arte brasileira, a obra de Camargo acreditava ainda na pintura como expressão da personalidade do artista, de seu desencanto e pavor diante do mundo. Já nas pinturas de Deborah Paiva o que ali se expressa é a própria pintura.

Se nas telas de Iberê Camargo o “assunto” acabava se transformando na própria matéria pictórica, pela sofreguidão das pinceladas, pela virulência da matéria pastosa como que invadindo todo o campo, nas telas de Deborah Paiva, o “assunto”, desde o início já é a própria matéria com que ela age. Ali as áreas de cor vão sendo constituídas paulatinamente por acréscimos meticulosos de pinceladas ritmadas e, em sentido contrário, por um “desbaste” da matéria já existente. Pode-se dizer que Deborah Paiva pinta e esculpi suas pinturas e é nesse processo de ir com dificuldade acrescentado e retirando a matéria do corpo da obra que reside o verdadeiro “tema” da produção da artista.

A produção de Paiva celebra a pintura enquanto corpus de conhecimento autônomo dirigido apenas para a percepção do observador. Ao contrario daquela de Iberê Camargo, ela não pretende expressar nada alem dela mesma, reivindicando o seu lugar no mundo como um anteparo ao olhar.

O fato da pintura da artista não desejar transmitir nenhuma moralidade (condição fundamental da obra de Iberê Camargo e seus parceiros modernistas), de seu compromisso ser apenas com o olhar (um olhar táctil), isso não quer dizer, por outro lado que guarda a ironia das pinturas de Jasper Johns, que parece ter usado todo seu conhecimento do processo pictórico para escarnecer da própria linguagem.

Embora a obra de Johns tenha surgido igualmente “após” e como reação àquela pintura modernis-

ta catártica e avassaladora, que teve seu apogeu no expressionismo abstrato, sua pintura também sempre guardou uma espécie de negatividade, denunciando não propriamente os desencantos do artista perante a realidade exterior, mas sim o vazio e os supostos estertores da pintura de fundo expressionista entendida como uma linguagem corrompida pelo ego dos artistas e pelo circuito de arte.

Não, a pintura de Deborah não se pretende como manifestação do puro desconforto de sua autora perante o mundo, também não tem os mesmos propósitos críticos da pintura de Johns. Não quer ser a crítica da pintura enquanto instituição, não quer denunciar sua morte, seu esgotamento – embora certos procedimentos usados pela artista tenham relação próxima com o resultado de algumas pinturas de Johns. Deborah Paiva não assume também essa outra moralidade visível na obra do artista norte-americano.

Densas, no limite máximo entre a materialidade pura e a representação, a produção da artista não aceita mais a noção de pintura como forma de julgar o mundo, ao mesmo tempo que se nega a denunciar e a julgar a pintura como linguagem falida. Sua produção reivindica apenas a expressão completa da linguagem, dando provas de que pintura ainda significa e que continuara significando enquanto os artistas souberem demonstrar seu caráter imprescindível a cada obra finalizada. O que é o caso dos trabalhos de Deborah Paiva.

Texto de Tadeu Chiarelli para exposição individual de Deborah Paiva na Galeria Marília Razuk em abril de 1997.

“Deborah Paiva”
por Lorenzo mammi, 1995

As pinturas a óleo são os trabalhos mais recentes de Deborah Paiva. Todas as suas obras anteriores eram esculturas. A passagem de um campo a outro não foi uma simples renovação de meios, ou desenvolvimento de motivos já presentes nas peças tridimensionais. Foi, ao contrário, um corte nítido, uma mudança radical de perspectiva: Um ato de vontade arbitrário, um desejo e uma necessidade de desnorreamento, que de repente deslocaram a artista para um território desconhecido, onde era necessário partir do zero. Por outro lado, Deborah escolheu a pintura à óleo, a mais tradicional e desenvolvida das técnicas. A tensão interior do trabalho esta justamente nesse contraste entre uma matéria nobre, objeto de uma sabedoria secular, e a ação da pintora que redescobre passo a passo como se não houvesse um passado.

Se essas pinturas às vezes lembram mapas ou fotografias aéreas é porque elas são de fato mapeamentos, em que pequenos eventos locais acabam formando grandes configurações, regiões unificadas por um traço comum. Em cada ponto da tela se sobrepõem camadas de tinta estendidas com a espátula e com o pincel, escoamentos, pingos, raspagens que trazem à tona de novo as camadas inferiores, pondo continuamente em xeque o que foi realizado. Deborah evita, porem, que esse trabalho intensivo se transforme em uniformidade, graças a mudanças súbitas de tom que dividem as telas (sobretudo as maiores) em áreas de cor discordante. Por sua vez, as áreas compactas voltam a se esgarçar nas margens, devido ao trabalho em detalhe.

A dialética entre grandes regiões e micro eventos, que esta na base dessas telas, pode ser encarada também de um outro ponto de vista: é conflito entre projeto e gesto artesanal, cada um pondo continuamente em discussão o outro. Deborah não parece ter pressa em indicar uma solução, ou imprimir uma direção unívoca a essa oscilação.

Preocupada, sobretudo em não encaixar o trabalho em moldes preestabelecidos, deixa que ele se defina, por enquanto, como aquilo que não é: nem pintura monocromática, nem expressionismo abstrato, nem imagem, nem matéria. Uma terra de ninguém onde sem dúvida, são possíveis erros e arrependimentos, onde a tinta é livre para se organizar aos poucos, como massa de lava que resfria.

Texto de Lorenzo Mammi para exposição individual de Deborah Paiva na Itaú Galeria em abril de 1995.