

Exercícios de Olhar

Aracy Amaral

Não que me perturbe muito, porém, ainda me indago sobre a pertinência deste projeto de uma seleção de trabalhos de períodos e tendências tão díspares da história da arte (de fins do século XIX aos nossos dias), com base em um tema, aparentemente banal, de figuras de costas, por diferentes artistas.

Os estilos são distintos, do academismo – com Malhoa e Amoedo –, ao semi- impressionismo por Visconti, chegando até à figuração – com Deborah Paiva – que tem surgido, sobretudo, entre nossos artistas mais jovens, e a uma animação em vídeo por João Angelini, de Brasília, um dos novos criadores.

Essa dúvida, sobre a legitimidade da ideia, chegou a me incomodar em certos momentos do processo de pensar o conjunto, em face da heterogeneidade de tendências. Mas o desafio me viera de maneira afável – no sentido de não impositiva – por parte de um convite do Museu Lasar Segall.

No caso, prevaleceu a curiosidade da busca e descoberta de exemplares que, em coleções brasileiras ao longo de décadas, exibissem, de maneira mais sutil ou mais enfática, de acordo com a circunstância, figuras de costas em pinturas, desenhos e gravuras.

Eliminei por princípio a opção por fotografia – embora uma, de impacto, de Saulo Nicolai, do Rio de Janeiro, aqui compareça como contraponto, e isso pela simples razão de que a fotografia, por si só, constituiria uma exposição tal o número de artistas com essa temática.

Este tema – figuras de costas¹ – pode até ser denominado “reacionário”, se considerarmos que Werner Haftman já declarava na abertura da primeira

¹ Como curiosidade sobre o tema “de costas”, ver o inteligente texto de Fernando Reinach, “De costas para o futuro”, *O Estado de S.Paulo*, 31 mai. 2012, p. A27.

Documenta de Kassel (1955) que “a imagem das coisas” não mais bastava “para apresentar a essência do homem”. Essa afirmação poderia ser uma alusão definitiva à rejeição da figuração como forma de expressão artística. Ao mesmo tempo, pensei também que a exposição pode ser vista como exercício de certa frivolidade ao veicular, e expor, essa temática. Mas, na verdade, ela pode também, por outro lado, ser vista como exercício instigante de leitura sobre artistas que utilizaram/utilizam eventualmente, ou com frequência, o dorso de figuras em suas composições.

A abertura que a obra de arte oferece a interpretações é, por exemplo, seu grande atrativo para o historiador e/ou ensaísta de arte. Daí porque, como lembra Hans Belting,

Uma interpretação tem, como pressuposto, apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra. Vista desse modo, a obra quer ser *compreendida* e o seu observador quer *compreender*².

Claro que há trabalhos refletindo exercícios de observação de um modelo, denominados “exercícios de academia”. Com o intuito de induzir a mão primeiro pelo desenho, para desenvolvimento e rapidez do traço na captação da figura humana: sentada, em pé – como é aqui o caso do desenho de Mário Zanini (1907-1971), da coleção do MAC-USP –, de costas, recostada. Após dominar o desenho, podia ser solicitado ao aprendiz de artista que se iniciasse no carvão ou pastel, antecipando-se à pintura, nos mistérios das zonas de luz e sombra sobre as superfícies, assim como na carnação do corpo, em justaposição a um fundo, de academia, em largos traços, ou neutro, imaginado. Esse desenvolvimento se dava em escolas profissionalizantes ou em sessões de modelo vivo, também realizadas entre amigos, que se cotizavam para ratear as horas dos profissionais que posavam.

E como podemos tentar analisar o tema nos trabalhos selecionados?

² BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 216.

Há, neste conjunto, obras derivadas de escola acadêmica tardia de fins do século XIX e começos do século seguinte (em Malhoa e Amoedo), do período em que já campeavam escolas de vanguarda como impressionismo, pós-impressionismo e mesmo cubismo e suas tendências derivadas, que não refletem mais o período de aprendizado desses três artistas, mas são a expressão de seu domínio de estudos de nus, com toda a sensualidade implícita no tema. E o entorno do modelo é frequentemente a intimidade do ateliê do artista, no qual o langor da pose e as texturas diversas dos materiais que rodeiam a figura são cuidadosamente escolhidos.

No caso da antológica – e insinuante – tela de Rodolfo Amoedo (1857-1941), *Estudo de mulher* (1884), hoje no Museu Nacional de Belas Artes, o crítico Gonzaga Duque dedicou-lhe à época de sua exibição na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro um inspirado comentário:

[...] Deitada de viés, premindo o tórax sobre o divã de escuro estofado policromado, no estilo árabe, deixa ao espectador o desnudo de seu belo corpo, de costas, num rutilante rosicler de carne moça, que é como uma música pagã ouvida em devaneios, tendo-se nos lábios os bordos finos duma taça transbordante de louro *Samos*. O exúberante contorno dessas formas, o lácteo macio da epiderme, que o sangue faz tremer e lhe dá o calor de um desejo em repouso, são como a nudez da Calipígia, entoam hosanas à Vênus Astartéa, pela incorruptibilidade do dorso feminino, a que não atinge a flacidez da mocidade fanada nem o deformizam as tumescências sagradas da maternidade. É a beleza duradoura, que resiste longamente aos anos, e onde a curvilínea silhueta da forma tem a insídia vagarosa de um som que ondula lentamente por uma ânfora de cristal³.

³ E prossegue ainda nessa apreciação apaixonada: “Veem-se-lhe, de relance, o debuxo do perfil, o friso da concha minúscula da orelhinha quente, e vê-se-lhe a nuca inteira mergulhando, como o desfalecer de um gozo, a alvinitência estonteante da sua pele na perfumada noite sigilosa de seus cabelos, em apanho elegante de mulher de moda”. KUSABA, Andréia Costa (Org.). Rodolpho Amoedo, por Gonzaga Duque. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_ra.htm>. Acesso em: abr. 2012.

Ao mesmo tempo, é ampla a diversidade do caráter dos trabalhos aqui apresentados sob um único tema, de acordo com a mudança dos tempos e tendências. Ou seja, a curadora se viu desafiada pela temática, assim como pela multiplicidade de enfoques que se foi aos poucos desdobrando diante de seu olhar, à medida que íamos procedendo à pesquisa para a seleção desta mostra. Como o *Nu* (1925), de Di Cavalcanti (1897-1976), sintético e quase linear no desenho, em contraposição ao Ismael Nery (1900-1934), *Sem título* (MAM-SP), poética aquarela com casal enlaçado em claro momento de envolvimento sexual, movimentação toda ela torneada, em sua linearidade curvilínea. Ambos, trabalhos modernistas dos anos 1920. Ou o interessante *Mulher diante do espelho*, de Rego Monteiro (1899-1970), em 1922, "cubistizante", vontade de inovações, com desenho sintético e planos quebrados, provavelmente realizado em Paris, onde ele se encontrava nesse ano. E ao mesmo tempo, bem distinto do *Retrato de Ronald de Carvalho*, da coleção do MAC-USP, também de 1922, e que detém uma coerência com o tipo de pintura que o artista desenvolveria posteriormente.

O *Perfil de Zulmira* (MAC-USP), de Lasar Segall (1891-1957), apresenta a mesma intenção de síntese com segundo plano abstratizante, a retratada de costas mas captada com o rosto em perfil, linhas circulares alternando-se com as retas oblíquas do fundo, infundindo certa movimentação à pequena tela.

Já o *Torso/Ritmo* (coleção do MAC-USP), de Anita Malfatti (1889-1964), correspondente a seu período máximo em que residia em Nova York, que constou de sua polêmica exposição em São Paulo (dez./1916-jan./1917)⁴, é trabalho que exhibe com desenvoltura as distorções e audácias cromáticas que fariam dela a precursora de nossas modernidades: forte, incisiva em sua caligrafia e pincelada, *fauve*, ou expressionista, como se desejar

⁴ Segundo Marta Rossetti Batista, sua biógrafa e historiadora, essa obra, realizada "na Independent School of Art, mostra claramente a preocupação com o movimento. Anita Malfatti colou uma etiqueta no trabalho informando: 'Primeira Exposição de Arte Moderna no Brasil 1916-1917/*Ritmo (pastel e carvão)*', o que nos leva a crer ter sido esta a obra exposta em 1917/18 com o título *O Movimento*. Portanto, a artista teria exposto pelo menos um de seus nus masculinos. No final de sua vida, a pintora o vendeu ao Museu de Arte Contemporânea". BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço/Catálogo da obra e documentação*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006, p. 94.

denominá-la. Pois se sabe que o torso despido sempre foi querido dos artistas por possibilitar captar a musculatura, a força física do modelo masculino ou, no caso da mulher, enfatizar sua sensualidade pelas curvas inerentes ao corpo feminino.

Mas, e quando figuras de costas são utilizadas com recorrência por alguns artistas como José Pancetti (1902-1958), por exemplo? Sobretudo em paisagens, cenas litorâneas⁵. Não se alegue, neste caso, que ele possuísse dificuldades no retrato, pois alguns são exemplares em sua obra,, em particular os *Autorretratos*. Mas a colocação de figuras de costas é uma predileção, as figuras sentadas, de costas para o observador. Como no caso deste feliz *Menino dos limões*, por coincidência, datado com o dia do falecimento de Mário de Andrade, fevereiro de 1945 (e assim registrado a tinta, provavelmente negra, mas agora já com aparência ferruginosa, manuscrito pelo artista no verso da pintura: "S. João del Rei 26/2/45 ontem foi domingo: - morreu Mário de Andrade / Estou de luto, estamos de luto...", sem assinatura)⁶, construído com sabedoria, com várias vertentes a partir de seu centro, onde o pintor dispõe a figura humana como uma peça a mais, dissolvida na bela composição. A força da presença do tronco que corta a tela quase nos absorve o olhar por completo não fora o título da obra que nos remete aos dois limões em flagrante primeiro plano.

Se em Toulouse-Lautrec (1864-1901), *Paul Viaud como Almirante do século XVIII*, (coleção do Masp), as razões para a massa dominante do personagem em primeiro plano são eminentemente gráficas, objetivo formal, como uma "mancha" de forte cromatismo a dominar quase metade da tela, seu *Monsieur Louis Pascal* (coleção do Masp), igualmente de costas para o observador, pareceria mais um flagrante fotográfico, fragmento de uma cena maior.

⁵ Também a artista visual e fotógrafa Sophie Calle declara sua preferência pelas figuras de costas em recente trabalho que intitulou *Voir la mer*: "[...] de qualquer modo, senti que as costas carregam muita emoção, e era mais forte estar atrás deles observando o mar, como eles". "Photographer Sophie Calle's best shot", entrevista de Sarah Phillips. *The Guardian*, Londres, 18 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/apr/18/photographer-sophie-calle-best-shot>>. Acesso em: abr. 2012.

⁶ Encimando esse registro há uma dedicatória do artista, de conhecida simpatia/militância de esquerda, em grafite sobre o verso da tela, sem especificar a quem se dirige: "Ao escritor, amigo e 'camarada' com a admiração do José Pancetti (assinatura do pintor) 10-3-45". Arquivo e registro como cortesia do Escritório de Arte Paulo Kuczynski, São Paulo.

No caso de *Minha irmã costurando* (coleção de Wilma e Rodolfo Ortemblad Filho), de Alfredo Volpi (1896-1988), pintura impressionista, vem-nos à mente as cenas de interiores holandesas, com a luz externa como motivação maior banhando o personagem retratado diante da janela, em seu afazer cotidiano. É um tempo em que Volpi fixa cenas de rua de seu bairro, Cambuci, antes de clarificar sua paleta, como em fins dos anos 1930 e inícios de 1940, época em que ainda pintava a óleo, com cenas de interiores ou mesmo de paisagens de Itanhaém e também de Mogi das Cruzes.

O apego de De Chirico (1888-1978) pelo classicismo é conhecido por sua origem e formação gregas, assim como por sua predileção pela simbologia de figuras e motivos da Antiguidade. O velar a face de seus personagens – paralelamente à simbologia que preside tantos de seus trabalhos – é uma constante em suas pinturas com manequins, máscaras, personagens de costas (como no antológico *Enigma de um dia*, 1914, do acervo do MAC-USP, preciosa tela do período metafísico, no qual mais uma vez homenageia seu pai engenheiro, em pé sobre uma base, mirando ao longe a ferrovia, centro de seu trabalho). Mas nesta exposição está presente com duas telas alegóricas do mundo clássico: *Gladiadores* (1935, MAC-USP), que nos remete a *Fim de combate* (1927), ambas de fase que consideramos tardia no percurso do artista⁷; assim como no *Cavalos à beira-mar* (1928, MAC-USP), dois animais de cores distintas, estáticos como monumentos, rodeados de discos com caneluras visíveis a indicar remanescentes de colunas tombadas, à beira-mar, com pequeno templo ao fundo⁸ ao pé de uma colina.

⁷ Embora, como nos lembre Robert Hughes, “O pior insulto que se pode fazer a um artista é dizer-lhe como ele foi bom. Não é de estranhar que De Chirico rejeitasse tudo o que se escrevera sobre seus primeiros trabalhos e não estivesse disposto a aceitar que tivessem uma conexão fundamental com a arte moderna. Somente dessa maneira podia racionalizar sua convicção de que era o mesmo artista antes e depois de 1918”, pois tinha se desenvolvido com o classicismo “deixando para trás Picasso e o resto, que tinham sumido em sua escuridão ‘primitiva’ e na voluntária regressão da arte moderna”. HUGHES, Robert. Giorgio De Chirico. *Time Magazine*, 1982. In: *A toda crítica / Ensayos sobre arte y artistas*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 192. Livre tradução da autora.

⁸ Também essa alegoria à Antiguidade nos remete em sua concepção a *Cavalos à beira-mar* (1926, Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Trento e Roveretto), com animais de cores distintas, em aparente duelo e igualmente diante de uma colina ao fundo, com templos gregos.

Contrastantes pelo caráter distinto das telas anteriores, parecem quase alvo de uma tomada fotográfica dois cavalos que surgem em primeiro plano, neste arrabalde do Rio de Janeiro, na tela de Gustavo Dall’Ara (1865-1923), *Ronda à favela*, (1913, coleção de Hecilda e Sérgio Fadel), na qual um ambiente de luminosidade suave nos remete a um cálido entardecer após uma chuva, centralizando a composição em meio a uma paisagem urbana meio erma. Moveu-nos aqui o interesse, sobretudo iconográfico, dessa paisagem, hoje por certo desaparecida.

Na pitoresca tela de Joaquim do Rego Monteiro (1903-1934) *Nice, 1923* (coleção de Mário de Andrade, IEB-USP) o casario urbano é visto frontalmente, em contraposição às figuras na rua de costas para o espectador, com exceção de um marinheiro focalizado no canto inferior direito. Essa pintura foi objeto de mais uma de nossas indagações, ao selecioná-la para integrar esse conjunto.

Também nos chamaram a atenção as duas pequenas e enigmáticas figuras de costas em gravuras em metal, no caso, duas águas-fortes, da vanguardista russa, a “raionista” Natalia Goncharova (1881-1962), de uma série na coleção de Mário de Andrade. Uma breve pesquisa nos conduziu a uma série de ilustrações que a artista, casada com o artista Mikhail Larionov, realizou para um pequeno livro, *Le thé du Capitaine Sogoub*, novela publicada em Paris, em 1926, pelo socialista Joseph Kessel, pela editora *Au Sans Pareil*. O biógrafo da artista, Anthony Parton, menciona, a propósito dessas gravuras, que Goncharova era sensível e atenta à problemática sociopolítica e econômica de seu tempo e, em particular, com a condição vivenciada pelos refugiados russos que encheram Paris nessa época, fugindo do

emergente estalinismo da União Soviética. O tema de emigração era um que atraía pessoalmente a empatia de Goncharova e suas ilustrações para a novela representam algo completamente novo em seu trabalho gráfico, pois estão repletos do “*pathos*”. Ilustram os efeitos alienantes do contexto urbano, as frugalidades da existência cotidiana e, dado que os dois protagonistas da novela estão ambos apresentados de

costas para o leitor, um sentado e o outro em frente de um mictório, eles também falam de anonimato e de perda de identidade⁹.

Quando na década de 1930 surgem nas artes plásticas os temas que refletem a problemática social, duas obras nesta exposição explicitam esse ambiente depressivo e obreiro: primeiro em Ottone Rosai (1895-1957) com *Estalagem* (1932, MAC-USP), na qual a imobilidade da cena confere à pintura um clima quase “metafísico”. A outra seria a pintura brasileira de Carlos Prado (1908-1992) *Varredores noturnos* (1935, coleção de Hecilda e Sergio Fadel) – que possui outras duas versões, uma na coleção do Masp e outra, um estudo do mesmo tema, na coleção de Mário de Andrade (IEB-USP). Nessas pinturas, o tema proletário é visto em clima depressivo por sua soturna concepção: tons baixos e o fundo sombrio com esquemático plano arquitetônico. As figuras de costas enfatizam, com sua postura, esse acabrunhamento.

Aliás, as cenas de trabalho na pintura brasileira (décadas de 1930-1940) frequentemente apresentam trabalhadores de costas para o espectador, como acentuando a força física do homem em seu mister, seja em Portinari ou em Sigaud, por exemplo.

A série *Retirantes* é uma das obras mais marcantes do período expressionista picasseano de Candido Portinari (1903-1962). Nesse conjunto, sobressai seu *Enterro na rede* (1944, Masp), no qual as cores parecem não ser facilmente captadas pelo observador, pois ênfase maior é registrada pelo branco e negro e pelas linhas de força da composição, centralizada na figura de costas, em primeiro plano, a mulher de joelhos, braços ao alto. Esse mesmo gesto é repetido em *Preparando o enterro na*

⁹ “Trata-se de imagens secas, monocromáticas, compostas de linhas que são cruelmente arranhadas sobre a placa de metal, de modo que a sua própria forma comunica algo da aspereza da vida contemporânea para aqueles (que vivem) nas bordas de uma sociedade estrangeira”. PARTON, Anthony. *Goncharova: The art and design of Natalia Goncharova*. Sandy Lane, Old Martlesham, Suffolk, UK: *Antique Collectors’s Club*, 2010, p.308-309. Livre tradução da autora. Considerando ser essa novela da editora *Au Sans Pareil*, onde Blaise Cendrars à época publicava suas obras, é possível supor que o próprio poeta suíço-francês tivesse presenteado Mário de Andrade com um exemplar dessa novela, pois esteve novamente em São Paulo nesse ano, ou que Tarsila, sempre intermediária nas aquisições para Mário, o tivesse feito, pois no IEB há o livro em sua integridade, com as gravuras, e as gravuras à parte, com toda a série que integra o livro.

rede, realizada catorze anos depois (1958, óleo sobre madeira, coleção particular). Aqui, quase como em um díptico, a figura que lamenta o morto como que aparece em dois tempos, de joelhos e de pé, igualmente de costas, encostada à parede para a expressão de seu desconsolo. O colorido retorna com ênfase maior na geometrização que comanda a construção do segundo plano e no panejamento das roupas.

Assim, percebe-se, como nas tendências expressionistas que existe uma recorrência maior a figuras de costas. Em particular, no clima sempre criado por Oswaldo Goeldi (1895-1961), esse dado é bem visível em sua busca do efeito das silhuetas com figuras contra a luz: em temporais, à luz noturna, ou sob forte ventania. A dramaticidade cresce, então, nas imagens recortadas sem fisionomias visíveis.

O mesmo poderia ser assinalado nas gravuras seja de Renina Katz (1925) com *Favela* (1948-1956), seja de Glauco Rodrigues (1929-2004) com *Conferência Continental Americana pela Paz* (década de 1950), de temática inserida em período de militância na esquerda e no contexto da Guerra Fria. Em Glauco, neste trabalho, com a luz desempenhando importante papel na composição, a luminosidade do palco é projetada para o exterior, destacando os cartazes do evento, elementos a serem ressaltados pelo observador.

Em meados da década de 1960, Antonio Dias (1944) realizou, na série mais visceral de sua trajetória, obras alusivas ao momento político em que estávamos vivendo¹⁰. É ainda desse período *The American death: Bamboo* (1967, coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo), com certa estilização, mais despojado e cerebral, assinalando já a direção de sua produção depois que sai do Brasil, em meados da década, e com referência clara, pelo título e encimado pelo vulto da águia norte-americana, ao conflito do Vietnã. Trata-se de um trabalho que mantém o espírito de protesto em relação à guerra, porém com a geometrização presente no

¹⁰ Dessa fase, impregnada do tridimensional "pop", referências quadrinistas, de violência implícita, com vultos ou rostos ocultos, concebidos com tecidos estofados e desenhos recortados estilizados sobre madeira, em que imperam sempre o vermelho e o negro, destacam-se *Programação para um assassinato* (1964) e *O herói nu* (1965), ambos da coleção de Jean Boghici, assim como *Na escuridão* (1967), da coleção de Gilberto Chateaubriand, nesse último já com a presença mais definida de áreas geometrizadas.

esquema construtivo da peça que se desdobra em várias áreas, com reducionismo cromático – vermelho, azul, negro, branco e um fundo ocre –, ou seja, as cores norte-americanas. Na parte inferior, dividida em quatro áreas, a simetria já domina a composição, e seu rigor contrasta com uma proposta de caráter visualmente gráfico: em ambos os lados se veem fumaças negras e sobre um braço uniformizado visível uma suástica, assim como um desenho com pernas abertas realisticamente descritas, calças e solas de pés bem visíveis, ladeadas por duas caveiras sobre o fundo quadriculado.

Dispor as figuras em uma obra em posição oposta à frontal pode ser ocasional, quando se projeta, por exemplo, um artista ocupado em seu ofício de pintar – ou bordar, ou ao piano – como em Vermeer e em várias pinturas que retratam o artista pintando ao longo dos séculos. E mais recentemente, entre nós, nas coleções brasileiras, como em *Pintores ao ar livre*, de Virgílio Guidi (MAC-USP), ou mesmo em uma obra contemporânea de Leda Catunda (1961), *O pintor* (1986), só para mencionar duas obras que tivemos a oportunidade de ver durante o levantamento para esta exposição. Além do singelo desenho a grafite de Arnaldo Pedroso D’Horta (1914-1973) retratando o crítico Sergio Milliet em trabalho.

Mas na própria Leda o tema reaparece em *Multidão* (1987), em técnica mista, focalizando costas e cabeleiras de uma massa de gente subindo escadas rolantes (neste caso, o tema foi inspirado em cena observada no *subway* de Tóquio, em 1986).

Nos anos 1990, Marco Paulo Rolla (1967), bem antes de partir para os trabalhos performáticos, realiza esta estranha serigrafia *Confortáveis* (1998), surrealizante em sua concepção figurativa, porém já lançando mão de técnicas diversas.

Em Antonio H. Amaral (1935), uma tela com essa mesma temática surge em *Torso* (1975), após sua estada nova-iorquina (época da série *Campos de batalha*), em ano de seu retorno ao Brasil. Uma pintura “fora de série” por sua concepção, economia cromática e, ao mesmo tempo, vigorosa como

desenho e estranheza, na contorção angulosa da figura acentuadamente ovoide centralizada no campo pictórico.

Nicolás Robbio (1975) lembra que sua série de autorretratos de costas, muitos de diminutas dimensões, remete-o ao tempo em que vivia ainda na Argentina, em Mar del Plata, sua cidade natal. Cidade balneária de população flutuante, com turistas que chegam e partem, e por essa mesma razão de relações efêmeras, Nicolás teve assim sua motivação em muitos personagens indo embora, de costas. Posteriormente, ainda registraria figuras de costas sobre fundos/paisagens de lugares visitados.

Uma única animação nos chega com João Angelini (1980), de Brasília, como uma sequência de suas especulações com movimento, impregnadas de humor e de breve duração, neste trabalho seco, reducionista, ao mesmo tempo não desprovido de enfoque crítico-social, não vivesse ele no centro nervoso da política brasileira.

A melancolia e a solidão transpiram das pinturas de Deborah Paiva (1950), aqui presente com a pequena *Sem título* (2011), pinçada de sua série extensa de grandes telas com personagens de costas para o observador, com sua “paleta tendente à luminosidade fria e destemperada, para ser ora o esbranquiçado, ora de cor alguma”, conforme registra Afonso Henrique Martins Luz, ao apresentar a pintora. Ele se refere ainda ao clima em que “o mundo todo fica numa suspensão provisória, tomando a forma de uma narrativa congelada, meio *frame* de cinema, meio história em quadrinhos, do qual captamos um silêncio profundo que está sendo flagrado pictoricamente”. Evidenciando sem subterfúgios a presença inspiradora de Edward Hopper ao focalizar sempre o cotidiano, interiores e ambientes familiares, o estranhamento se produz em Deborah Paiva pelo fato de que 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 *anima*, pois são os

corpos que acabam escondendo em sua silhueta as janelas de acesso à interioridade...¹¹

Figuras de costas? Então, como curiosidade, por que não o desenho de nu feminino de autoria de Mário de Andrade (1893-1945), da coleção do IEB-USP, que também ocasionalmente “cometia” incursões pelas artes plásticas (como, aliás, também o fez Oswald de Andrade)?

Única foto a comparecer neste conjunto, como um contraponto diferenciado por seu impacto visual, é a imagem de Saulo Nicolai (1992), *Inside ourself* (2011), um dorso de jovem de frente para a paisagem urbana densa e compacta do Rio de Janeiro.

O que é de costas está confrontado com o universo que se deseja descortinar. Realista, dramático ou romântico, denso ou poético, ou de acordo com seu momento, moderno ou contemporâneo. Vela-se o olhar para o observador, que intui por intermédio do sujeito aquilo que aparentemente estaria vedado.

São Paulo, abril 2012

¹¹ LUZ, Afonso Henrique Martins. Sobre inflexões na pintura de Deborah Paiva, Galeria Virgílio, São Paulo, 2012.