

É de Matisse um ensinamento essencial sobre a natureza do desenho: o primeiro risco numa folha de papel é na verdade o quinto. Poucos se dão conta que as bordas de uma obra de arte são parte dela. Que o trabalho começa no momento em que o artista se debruça sobre o material, mais ou menos como se dá com os jogadores de futebol que antes mesmo do jogo começar, no momento em que cantam o hino, não estão só cantando, já estão jogando. Luiz Paulo Baravelli, desde sempre fiel ao princípio de desafiar os limites, começa cada trabalho dessa série de cabeças desenhando com uma serra a chapa de madeira; redesenhando a linha reta exata produzida pela faca que cortou o material adquirido na marcenaria. A exatidão interessa profundamente a esse artista, e ele gosta de exercitar a sua sobre a que já vem dada pelos materiais que recebe, seja ele uma folha de papel ou uma chapa de madeira. Tanto desenha com o lápis quanto com a serra, como também é capaz de pintar com lápis de cor, tinta acrílica, crayon, esmalte, goma laca, encáustica, sobre tecido, tela, chapa e compensado de madeira, por aí vai.

Baravelli desenha e pinta a partir de tudo, incorporando tudo a sua volta, e o faz com uma desenvoltura nessas duas linguagens que faz lembrar a facilidade com que Da Vinci escrevia com as duas mãos, e com uma capacidade de trabalho que faz as gerações mais novas, pouco afeitas a meter a mão na massa, se encolherem de medo.

Mas estou me adiantando. Faz tanto tempo que Luiz Paulo Baravelli não expõe no Rio, e precisou de uma galeria paulista resolver fixar-se aqui para que isso acontecesse, que me parece que seja o caso de se fazer uma breve apresentação dele. Afinal, o público carioca, especialmente o mais jovem, não tem obrigação de saber quem é esse exuberante e influente talento, egresso de uma faculdade de arquitetura, um dos quatro únicos discípulos de Wesley Duke Lee, os outros eram José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser; militante do Grupo Rex (com os acima mencionados, mais Nelson Leirner e Geraldo de Barros); fundador da Escola Brasil, que marcou época na São Paulo silenciosa dos anos 1970, onde imperava o delegado Fleury, a face mais sinistra da ditadura militar.

A Escola Brasil era um oásis de pensamento e prática artística, uma mini-Escola de Artes Visuais do Parque Laje, onde toda a biblioteca dos fundadores – Baravelli, Resende, Nasser e Fajardo – estava a disposição dos alunos, onde se trabalhava em todos os horários, pois a escola ficava permanentemente aberta. Baravelli era professor e que professor! E, não bastasse isso, integrou o núcleo fundador da Revista Malasartes, ousada publicação carioca subsidiada por paulistas, outra aragem naqueles anos e, já nos anos 1980, fundou a linda revista Arte em São Paulo, trazendo Lisette Lagnado e Márion Strecker para trabalharem como editoras.

Voltando ao comentário de sua prática combinada de desenho e pintura, sem diminuir seu domínio pela tridimensional, aqui representada por quatro obras da série Acessórios para paisagem do Krazy Kat, apresentada em meados dos 1970 aqui mesmo, no MAM-RJ, cabe lembrar algumas de suas distinções entre desenho e pintura, entre desenhar e pintar: “desenhar é ver de perto”, enquanto pintar “é ver de longe. A pintura é premeditada, retórica, cultural”. A coisa vai mais longe. Parafraseando Valery, que desenhava para ver melhor, Baravelli desenha para perceber e prossegue defendendo que pinta para explicar, pois “o desenho é um instante da intimidade, ao contrário, a pintura é pública”. O artista cultiva a intimidade como uma flor delicada. Há décadas vive numa casa distante da metrópole, longe do barulho e da agitação, que evita na medida do possível, e trabalha noite adentro, quando a escuridão e o silêncio ilha seu atelier. Lá dentro ele vai operando nas várias frentes que

compõem seu trabalho, o que vai do desenho de observação de um modelo vivo – “A noite, no silêncio e isolamento do estúdio, duas pessoas, um metro uma da outra, generosamente se deixando olhar”- a todas as etapas técnicas de seu trabalho, o que compreende cortar, pregar, colar etc, mais a filtragem, a edição de suas diversas fontes, sobretudo as visuais.

Foi mesmo acertada a decisão de se trazer para o Rio de Janeiro uma parte da série de Cabeças, um conjunto que retoma a produção com a qual ele representou o Brasil na Bienal de Veneza, em 1984. Cada uma delas com as dimensões de 220 x 160 cm, aproximadamente, gigantismo que lhes amplia o mistério. Rostos, retratos, pertencem a um dos gêneros mais férteis da história da arte, posto que com ele ampliou-se a dimensão enigmática do outro, a tentativa de uma representação que desvelasse, no nível da superfície da pele, o que vai por dentro do retratado. Dois aspectos cabem ser sublinhados nesse conjunto de cabeças: em primeiro lugar, o controle na conjugação entre desenho e pintura. Em Viena, por exemplo, o desenho das linhas de contorno do rosto parecem incendiar-se com a pintura, enquanto na Recém-casada, o desenho em preto desses mesmos traços do rosto feminino, mais os cabelos, as covas dos olhos e o plano da boca, engrossa-se, chapa-se e disputa espaço com o vermelho. O Rapaz-Azul brinca com a herança picasseana, jogando com dois tempos de uma mesma face, lateralmente mais clara, frontalmente mais escura, mais intimista, e com os dois olhos replicados, saltando, compondo com a borda sinuosa da sombra, com o ondulado dramático do cabelo despenteado. Já Mysterious Bahia apresenta-se como vista frontal de um rosto que não sabemos se é uma pedra ou a superfície turva de um material recortado como uma cabeça. Sobre ele, sobre suas rugas e inscrições circulares e orgânicas, semelhantes a olhos, nariz e boca, um segundo desenho, este tosco de contornos pretos, o desenho garatujado de uma segunda cara.

O segundo aspecto a ser sublinhado, remete justamente ao modo como Baravelli joga com referências totalmente díspares, a ponto de alguém desavisado supor que se trata de uma exposição coletiva cujo tema era “cabeça”, e que todos deviam lidar com o mesmo suporte e com as mesmas dimensões. Notável sua erudição, assim como é notável seu interesse por tudo. Lembro-me perfeitamente de uma magnífica mostra antológica sua, realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, no começo dos anos 1990, quando ele montou uma grande sala de formato elíptico para nela arranjar sua seleção de obras. No centro, sobre várias mesas, apresentou as inúmeras fontes de que se servia, de reproduções de obras clássicas de artistas a desenhos de arquitetos, imagens recolhidas em jornais, páginas de comics, propagandas etc. Era olhar na mesa para, em seguida, reconhecer nas pinturas, desenhos e esculturas, depois de muito olhar e pensar, fragmentos transpostos, metabolizados, grandemente modificados.

Poucos artistas são tão vorazes, poucos se servem, apropriam-se com tanto respeito e, por vezes, com nítida alegria, pelo que foi feito pelos outros. Em um breve e delicado artigo sobre uma sua exposição, Leonor Amarante colheu a deliciosa informação de que 338 artistas o influenciaram e continuam influenciando-o, não só pertencentes ao universo das artes plásticas como também do cinema e da literatura. Como também da história em quadrinhos, acrescentaria, sobretudo com a presença, junto dessas cabeças que ora são expostas, de exemplares da série dedicada ao incrível Krazy Kat, a obra prima de George Herriman, cuja conturbada relação entre o rato Ignatz e o gato (seria gata?), dava-se numa insólita paisagem onde tanto a arquitetura quanto a natureza eram respectivamente truncadas e absurdas. Absorvidas e elaboradas sob o peso do legado construtivo do artista, também essa produção revela-se como um mais tributo que ele faz à inteligência, não importa de onde ela venha.

Texto de Agnaldo Farias para a exposição “Duas das partes” de Luiz Paulo Baravelli na Galeria Marcelo Guarnieri - Rio de Janeiro em 2016.

**“Luiz Paulo Baravelli”
por Olívio Tavares de Araújo, 1987**

“Citando Paul Klee, Luiz Paulo Baravelli costuma lembrar, aprovadamente, que ‘toda limitação é um apoio’. Eis uma posição surpreendente, num artista tão inventivo e diversificado como ele, cujo temperamento protético, com suas metamorfoses e avatares, quase desorienta os observadores menos avisados. (...) Pois é verdade que ele transita com a mais absoluta naturalidade entre suportes, técnicas e até mesmo estilos variados. Ora trabalha sobre o formato tradicional da tela, o retângulo-janela, ora sobre recortes e/ou relevos de madeira de contornos inesperados. Ora utiliza a textura sensual da encáustica, encorpada, degustável, ora uma pintura absolutamente plana, que é quase um desenho a pincel. Ora recorre a uma figuração quase realista e poética feita a partir de desenho de modelo vivo, ora às distorções mais contundentes e expressivas que arrebatam a figura com uma violência comparável à das fases mais dramáticas de Picasso. Ao longo de sua obra, incursiona por vários temas, que vão da paisagem indiferenciada e infinita, imaginária, ao ser humano em detalhes desmesuradamente ampliados e investigados. E, às vezes, ainda reduz a figuração a uma síntese máxima, ‘representações radicais da realidade visível’ que viram construções virtualmente abstratas. E, entretanto, por trás de tudo isso, há um projeto único, absolutamente preciso e circunscrito, limitado e apoiado: um projeto de fazer pintura”.

Texto de Olívio Tavares de Araújo para Galeria revista de arte, São Paulo: Area Editorial, n. 7, p. 24-28, 1987.

**“Luiz Paulo Baravelli”
por Jacob Klintowitz, 1978**

“(…) Baravelli procura estabelecer as relações existentes entre tempo-espaço, os tempos simultâneos da consciência humana e as referências culturais. A percepção do tempo-espaço do artista é a científica. Para ele, existe um constante inter-relacionamento universal, o tempo e o espaço da física, as relações que adivinhamos na teoria da relatividade e na noção popular das viagens interplanetárias. Esse o primeiro planejamento do artista. O segundo, relaciona o tempo psicológico, a simultaneidade da consciência humana, detentora de memórias e passado, presente e futuro. A referência cultural nessas relações é fornecida pelo desenho, mero indicativo de idéias e conhecimentos. E o artista, como comenta criticamente o seu instrumental de aferição, a pintura, cria um distanciamento entre a imagem representada e o seu significado. As imagens se auto comentam alertando permanentemente o espectador para o seu caráter ilusório, o seu caráter de representação. Trata-se do comentário dentro do comentário, da linguagem icônica que se reconhece mas, ainda assim, assume o seu papel referendado socialmente: representar através da imagem”.

Trecho extraído do livro “Versus: 10 anos de crítica de arte”. Jacob Klintowitz. Pietro Maria Bardi. São Paulo, Espade, 1978. p. 92.