

## MACIEJ BABINSKI: A GRAVURA NA PINTURA

Pedro de Andrade Alvim  
Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília

Resumo: a obra do pintor e gravador brasileiro de origem polonesa Maciej Babinski (Varsóvia, 1931) apresenta em seu interior múltiplas “vozes” que apontam para a coexistência de sentidos heterogêneos, e diferentes possibilidades de constituição de uma experiência histórica.

Palavras-chave: Babinski, pintor e gravador, heterogeneidade interna, temporalidades históricas.

*Abstract: the work of the Polish Brazilian painter and engraver Maciej Babinski (Varsovy, 1931) presents in its interior several “voices” witch point to the coexistence of heterogenic meanings, and different possibilities of constitution of an historical experience.*

*Key words: Babinski, painter and engraver, internal heterogeneity, historical temporalities.*

Estética e história da arte passam hoje por um momento em que fortes questionamentos tendem a conduzir à reavaliação de questões básicas, introduzindo novos objetos de estudo e formas de abordagem. A idéia de transversalidade contém uma metáfora visual: a de um campo cortado por largas estradas, “mainstreams”, que são por vezes atravessadas por uma profusão de caminhos e trilhas. Hoje se espera que essas trilhas secundárias tragam para o campo geral da arte sentidos inéditos, relativizando as abordagens que se firmaram historicamente como hegemônicas, ao se considerá-las a partir de outras perspectivas.

Uma dessas questões que se colocam hoje como cruciais para um novo entendimento da arte me parece ser a da preservação de uma relação direta da teoria com as produções concretas individuais (sejam elas de natureza material ou “imaterial”); em outras palavras, como já se falou no campo da teoria da ciência, “salvar os fenômenos”, evitando que estes desapareçam, inteiramente subsumidos às leis abstratas das teorias. A idéia de transversalidade se nos apresenta como útil não apenas por propiciar o encontro do pesquisador de arte com novos objetos (não necessariamente pertencendo ao domínio da produção de obras, mas, cada vez mais freqüentemente, ao de sua recepção e circulação), mas também da perspectiva de um novo entendimento dos processos internos de criação de uma obra individual.

Evidentemente, esse processo de constituição individual de uma obra toma parte em um sistema de conexões de natureza diversa com o mundo externo: estéticas, existenciais, políticas, sociais, etc. Muito ligado a isso está o fato de que os artistas estão, como o resto de nós, sempre às voltas com múltiplas demandas internas, e suas ações e obras tendem a evoluir tanto no sentido do estabelecimento de nódulos de coerência e unidade, quanto no sentido inverso, que aponta para a multiplicidade.

Dois exemplos podem ser tomados como “paradigmáticos” para ilustrar essas questões: Cézanne e Picasso. A produção errática e atormentada do jovem Cézanne não parece ter conseguido até hoje obter lugar no mapa histórico da arte moderna, e nem mesmo existem muitos historiadores interessados em mostrar de forma detalhada como o narrador de parábolas bíblicas, o jovem autor de pinturas descabeladas e escatológicas, pode ter contribuído para a obra madura do pintor das *Saintes Victoires* e *Banhistas*. No máximo, o chargista do *Eterno Feminino* e da *Nova Olympia* encontra alguma possibilidade de conexão com o Cézanne maduro, que no fim de sua vida desperta a devoção de seus primeiros apóstolos modernos, e que será “continuado” por Braque, em sua série realizada na vila do Estaque. Uma maior atenção ao Cézanne “imaturado” talvez lançasse alguma luz sobre o expressionismo de um Derain, Vlaminck ou Rouault, mas tal parentesco talvez fosse sentido pelos historiadores modernos como perigosa, por aproximar uma obra maior do limbo de uma arte “menor”.

Com relação à avaliação da obra de Picasso, se produziu, em uma época posterior, um fenômeno até certo ponto inverso. O jovem Picasso das “fases azul e rosa” (ainda ligado à sensibilidade finissecular simbolista dos anos iniciais em que o artista conviveu com o meio artístico catalão), o primitivista iconoclasta das *Demoiselles d'Avignon*, o realizador das mais audazes especulações e descobertas formais, o gênio moderno em situação de intimidade com os mestres da tradição, o revisitor surrealista do mundo clássico..., foram postos em relação de continuidade e historicamente entronizados, reunidos em uma mesma personificação da fecundidade criativa da arte do século XX. Em meio à sua aventura proteiforme, o próprio Picasso parece ter sentido o peso de uma obrigação de coerência estilística, que o levava a “assinar” o menor de seus gestos, a enfatizar todas as marcas

possíveis de identificação de autoria, assim diminuindo a ameaça de dissolução nos múltiplos apelos a que sua consciência inquieta era submetida.

Diz-se que a arte hoje muitas vezes se constrói em oposição à própria noção de autoria, e muitas obras lidam com a questão, tratando-a pelo prisma do esfacelamento do “eu”, de um questionamento da moral histórica por gestos de “traição” e mistificação (Picabia, retomado pelas novas figurações) ou da desconstrução do sentido do original (Duchamp, Warhol e a *minimal art*), ou ainda, à dissolução do conceito de representação subjetiva, em obras vistas como puras “apresentações”. Sem negar o interesse de muitas produções guiadas por tais questionamentos, cremos que em certos casos o significado concreto das obras e ações, a que nos referimos anteriormente, tende a perder importância, e que as produções que assim procuram interpelar o “cânone ocidental” correm o risco de atuar mais como ilustrações que difundem uma certa leitura ou interpretação histórica do sentido da arte, do que como experimentos que tomam lugar na própria arena histórica, dando a ela, em sua interação, sentido e existência reais.

São essas as idéias gerais que podem justificar a escolha, como objeto de análise, da obra um artista que escolheu não enveredar pelo “mainstream” da dissolução dos suportes materiais, formais e temáticos da obra de arte, mantendo-se fiel a uma série de características “tradicionais” da produção do objeto artístico, tendo-o feito, entretanto, de uma maneira *própria*. Não se trata aqui de valorizar a individualidade e originalidade por elas mesmas, mas de entendê-las, numa dimensão modesta, como manifestando uma aspiração ao universal que não renuncia ao seu ponto de vista contingente (o único possível). Trata-se, na verdade, de um processo que não se efetua pacificamente, mas em meio a uma luta do artista para escutar as múltiplas “vozes” que orientam sua produção, apontando para caminhos diversos.

Em toda obra de Maciej Babinski, lirismo e grotesco estão tão proximamente ligados quanto gravura e pintura. O desenho, enquanto plano geral da obra, é aquilo a que se chega por último, produto final, não premeditado, de um processo compositivo dividido em múltiplas etapas. Retomada do impulso polifórmico de Picasso, conforme o depoimento de Babinski sobre sua formação feito a Gisel Carriconde, dispositivo que pode ser comparado ao de uma “gaiola” que absorve a cor numa sucessão caligráfica de

planos. Uma técnica, um modo de proceder que não culmina no espalhafato, na *trouville*, mas que se origina na perseguição de um objeto próprio.

No momento atual, verifica-se uma reintrodução da cor negra na paisagem, criando bolsões narrativos no interior da malha “impressionista”, antes expandida até a transfiguração expressiva e abstração lírica. O aquário narrativo não é inteiramente preservado de interferências externas, sendo às vezes invadido pela indeterminação de cor e forma que impera à sua volta. Uma pintura de grande formato datada de 2008 mostra uma procissão de máscaras ensorianas, que parece gerada numa pulsação de cor e luz. O avanço das figuras é assim, volta e meia, atropelado por uma espécie de urgência de expressão imediata: *wishful thinking*, súbita e espantosamente encarnado em uma cor, gesto ou hachura. Simbolismo e hibridismo entranhados nos processos da pintura.

### **Constelações**

O período paulista, que se sucede ao período carioca da trajetória de Babinski, representa tanto uma entrada no “inferno” da saturação contemporânea de imagens, quanto um reprocessamento de contribuições específicas de artistas modernos e da tradição. Por baixo da proliferação ininterrupta de imagens, da lavagem das cores industriais do pop e do automatismo dos traços e pinceladas superpostos nas pinturas de Babinski entreouvem-se diálogos com as dissoluções do picturalismo romântico, com a autonomia moderna da cor e da forma, e com *schemata* que remetem a épocas mais antigas.

A partir do momento em que chega ao Brasil, em 1953, Babinski constrói uma obra que possui afinidade e pontos de contato com obras de outros artistas: Lasar Segall, duplo dessemelhante, de outra época; Iberê Camargo, Mário Carneiro, o flamejante gravador Newton Cavalcanti, o diabólico escritor e desenhista Carlos Sussekind. Tampouco se pode esquecer o papel do automatismo canadense no período de formação do pintor e na identificação deste, ao aportar no Brasil, com o “tachismo” local, representado por Antonio Bandeira. As situações históricas e existenciais desses artistas se tocam em pontos isolados, que extrapolam os campos de influência, formando constelações a partir de suas particularidades.

Afinidades, também, que surgem do contato renovado com diferentes facetas de seu próprio passado, em que ele se faz contemporâneo de si mesmo: a miragem sempre renovada de um paraíso tropical eternizado na pintura de Gauguin, o encontro estridente entre a energia automatista e o aparato construtivo-cubista, o exercício deambulatório, gestual e meditativo do aquarelista romântico. Esse convívio de diferentes temporalidades históricas internalizadas pelo artista atravessa de forma eloqüente a obra de Babinski, cada uma delas parecendo estar sempre à espreita da outra. A incessante atividade imaginativa, constituindo um repertório figurativo e temático, talvez cumpra um papel unificador, orquestrando essas vozes no presente em que se situa o pintor.

### **Oposições**

A apreciação de uma pintura tem sua velocidade própria; a apreensão instantânea de uma forma ou imagem muitas vezes acaba se convertendo em suspensão do tempo. O significado, em cada obra, vai-se constituindo num ritmo que a alternância entre áreas de transparência nas cores e espaços baços ajuda a ditar. As cores impulsionam o olhar em largas áreas em que visão e consciência são amortecidas. Um mundo regido por um sistema de atrações visuais, em que uma cor vai puxando outra, num automatismo dos movimentos manuais e dos olhos que partiram à captura da luz, cor e forma.

A confusão e o abandono que experimenta às vezes o espectador têm seu fundo de permanência. Depois do tempo requerido para que os dados esparsos da sensibilidade se acalmem e se organizem, vem o reconhecimento de que resta um aspecto impermeável à razão e ao sentimento, preso à opacidade da matéria, da tinta, ao caráter próprio e inalterável de algumas cores.

A escala das imagens obviamente interfere na velocidade de percepção. A linguagem da gravura formou-se em consonância com um objetivo de comunicação, como reforça Giulio Carlo Argan, ao remeter a poética expressionista à força comunicativa das gravuras medievais. Mas grande parte das gravuras de Babinski converte a espacialidade aberta das pinturas num espaço tortuoso e claustrofóbico, habitado por um sentido do grotesco de tradição européia, o dos mestres flamengos e de Jacques Callot, montando

cenar bufas de uma narratividade exasperada. O efeito burlesco das “miniaturas” está ligado a uma divisibilidade *ad infinitum* do ser (e do espaço por ele ocupado), que para Walter Benjamin está implicada na definição mesma do demoníaco. O caráter formigante \_ e o frenesi “fornicante” \_ das imagens trazem uma aceleração da velocidade que faz pensar no ritmo das comédias do cinema mudo, e nas pantomimas expressionistas e trucagens satânicas de filmes como os de Wajda e Polansky.

As aquarelas de Babinski rebatem a propensão miniaturista de suas gravuras dando cor e maior visibilidade à gestualidade em germe e à energia do impulso caligráfico. Nas pinturas maiores, a expansão gestual e cromática é posta a serviço de um agenciamento livre entre o impulso lírico e a representação da paisagem. Essas telas sugerem, para recorrer ao título de uma famosa obra de Courbet, a “alegoria real” de um criacionismo orgânico. Abrigadas à sombra, no sertão ou na cidade, apresentam-se como uma espécie de oásis, formando um conjunto que pode exercer sua força de reencantamento no espaço doméstico privado, revelando-se subitamente como arte bruta e sem história.

Uma extensa série de aquarelas e quadros de formato menor detém-se numa análise espacial da paisagem e definição paulatina de áreas de cor, retomando experiências de organização formal, saturação e des-saturação cromática. Nessas obras, o pintor mergulha na impessoalidade da tradição do gênero, em que as heranças de John Sell Cotman, Constable, Corot, Cézanne, Morandi e outros tantos, são absorvidas num mesmo movimento tendendo ora a reforçar seu princípio organizador, ora a reduzi-lo. Algumas pinturas de tamanho intermediário dão a ver uma exterioridade multifacetada habitada por corpos moventes, construída com inquietante neutralidade por escamas de cor, entre impressionismo e expressionismo, picturalismo e planaridade pop.

### **Sucessão e superposição**

Em algumas das últimas grandes pinturas, o que parece mais marcante é o tratamento do horizonte, ao fundo, distribuindo o peso da sucessão de etapas, marco inicial de um organismo que é posto em marcha no tempo.

A linha que atravessa os quadros, *cosa mentale* que divide o campo de visão e, de certo modo, a consciência mesma do espectador, é firmada quase

em oposição ao estímulo inicial da “pequena sensação” frente à realidade exterior. Idealmente uma linha, o horizonte passa a ser também traço, implicando a partir daí no desenvolvimento de um corpo, massa cromática em que a densidade varia.

Cada etapa de pintura de um mesmo trabalho se obriga a responder \_ com a maior liberdade possível\_ ao momento anterior. Busca a liberdade, mas sem esconder essa sua origem de resposta ou reação a um estímulo externo/interno.

O sentido de liberdade se manifesta na pintura de Babinski enquanto fluidez entre interior e exterior. Evidência de que é possível um estar tanto dentro de si mesmo, quanto ligado à exterioridade, seja em instantes sucessivos seja simultaneamente. E cada obra em particular mostra, de maneira própria, *como* isso é possível.

A pintura, portanto, enquanto reação ao que se vê lá fora, assim como ao que se passa cá dentro. E se cada quadro pode ser visto como proposta de articulação entre nossos processos internos e aquilo que nos chega de fora, ele também expõe a desarticulação que existe de fato entre essas instâncias básicas, e entre todos os planos que pode comportar o real, trazendo uma experiência da autonomia de inúmeras “camadas”. É certo que tudo no mundo está de alguma forma ligado, mas também continua, para nós, num nível básico, separado.

### **Paisagens naturalistas**

Trata-se de pinturas a óleo, de pequeno formato, realizadas no sítio em que mora o pintor, perto da cidade de Várzea Alegre (CE). A partir de sua forma geral, essas pinturas estabelecem vínculos evidentes com a tradição. A repetição das vistas do alto da varanda e dos muros floridos do sítio do Exu fixava uma arquitetura aparentada às das pinturas novecentistas das ruínas ensolaradas de Roma. Já potencialmente presentes na unidade temática da série, o sentido clássico de organização, favorecido pela escolha de um circuito bem estabelecido, que se fixa entre motivos naturais e arquitetônicos de uma paisagem ensolarada. Em cada quadro, o pintor parece procurar uma dosagem própria na intensidade da cor e da luz, uma combinação de ênfase na

apresentação dos elementos básicos e variações de componentes secundários.

Sobre a estrutura de base em que natureza, cultura e humores equilibram seus pesos, vai-se tecendo um desenho vazado, que deixa a primeira e a última palavra caberem à “luz natural”. Espaço de apreensão de um elemento local, sutil, absorvido aos poucos, em diferentes graus, demarcado da busca do típico que levaria a um achatamento da visão. Uma boa pintura naturalista deixa de ser, dessa forma, apenas naturalista, esquecendo o motivo colhido na exterioridade (tanto da “natureza” quanto da “escola”), para descobri-lo no próprio processo pictórico. Essas pinturas podem não estar orientadas para a captação de uma luz nordestina, mas nem por isso perdem seu caráter de resposta a um estímulo local. Este persiste sendo um componente essencial, embora não único.

A visão, em conjunto, dessas paisagens tem um poder de sedução que, em alguns momentos, pode se voltar contra as próprias pinturas, dificultando que sejam apreciadas pelo que alcançam de mais difícil: a combinação entre experiências quase incomensuráveis entre si. Babinski se expõe hoje a um questionamento a propósito da rapidez de execução de certas obras, de tipo inverso ao que se um dia se expôs Whistler: por que executar pinturas de observação tão bem construídas? A questão é se, mesmo através de todo grau de resolução a que se propõem atingir, ainda é possível manter um núcleo em “alta combustão”.

**Referências:**

AZEVEDO, Gisel Carricone, *Maciej Babinski, entrevistas*, Círculo de Brasília, 2006.

Pedro de Andrade Alvim é mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas, doutor em História da Arte pela Universidade de Paris I (Panthéon-Sorbonne), pintor e professor adjunto do departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.