

A ambição e a modéstia do prazer

Yve-Alain Bois

1996

A pergunta que Carlos Zilio faz é muito simples: “Pode alguém, ainda, pintar hoje em dia?”. É uma pergunta ambiciosa que ele faz modestamente, mas é também uma pergunta modesta para a qual ele fornece uma resposta ambiciosa (entendendo-se, aqui, ambição no sentido anglo-saxão de elevada aspiração). Zilio não é o primeiro a fazer essa pergunta, naturalmente, nem o único a fazê-la hoje, mas é esta mistura de ambição e modéstia que considero única em seu trabalho.

Talvez isso seja mais fácil de se perceber por meio de uma comparação, com Gerhard Richter, por exemplo, com quem ele tem ao menos uma coisa em comum: exílio súbito e a descoberta resultante de todo um mundo cultural que ele havia previamente mais fantasiado do que conhecido. Richter, treinado na Alemanha oriental como pintor realista socialista, chegou a Düsseldorf na época em que a pop art, mas também figuras como Yves Klein, eram o *nec plus ultra* da arte contemporânea, e embarcou imediatamente no longo processo de esquecimento do que havia aprendido.

A princípio, através do que pode ser chamado de um impulso “conceitual”, Richter deu início a um desmembramento crítico da prática da pintura, desfazendo a unificação desta arte que havia marcado sua história desde Manet: ele separou-a em gêneros, em categorias, as quais abordou uma a uma (o nu, o retrato, a natureza morta, a paisagem etc.) mas a introdução da abstração ainda como um outro gênero, como um outro conjunto de possibilidades históricas deslocou a posição irônica original: ficou claro para Richter que apesar de toda sua maestria dos códigos da pintura, apesar de todas as suas intervenções críticas sobre o legado da tradição, ele teve que aprender novamente o prazer de pintar.

É aí que entra a modéstia, e a sua dificuldade, quando alguém se coloca, como Richter, na posição distante de um acusador. Uma saída moral está em jogo, apontando para a ética epicurista da Antiguidade (mas também para Brecht e suas ambigüidades): como pode alguém zombar de alguma coisa e ao mesmo tempo sentir prazer com ela? Richter vem se ocupando deste paradoxo há 15 anos.

O caminho de Zilio não é mais fácil. Como Richter, ele começou como artista político. Ao contrário de Richter, no entanto, foi um artista conceitual durante esses anos de militância – ou seja, participou do movimento anti-pintura que seguiu-se à pop art (e Yves Klein etc. tudo o que Richter havia subitamente descoberto na época de sua deserção para o Ocidente). Em outras palavras, quando chegou a Paris no final dos anos 70, Zilio já pertencia ao campo dos acusadores: a pintura, em seu mundo, tinha há muito sido rotulada com a pecha de elitismo, e estava enterrada. Seu choque com a descoberta da sua própria arrogância foi enorme (o mesmo de toda uma geração). Baseado no que ele agora chama de sua “ignorância”, as coleções públicas e particulares no Brasil contêm tesouros extraordinários da arte da pintura, e existe uma tradição genuína de pintura modernista neste país, mas estas não estavam disponíveis para ele, talvez por falta de uma certa massa crítica. Ele poderia ter descoberto Cézanne em São Paulo, onde os exemplos contidos na coleção Chateaubriand estão entre os melhores que podem ser vistos no mundo, mas foi Paris a Damasco de Zilio. Diferentemente de Richter, que fora educado no *métier* da pintura

acadêmica e sentiu uma necessidade urgente de tomar uma posição contra a mesma, Zilio subitamente maravilhou-se com as complexidades dos gestos mais simples: o que significa deixar uma marca em uma tela, o que significa organizar um campo? O cheiro de terebintina é tão ruim quanto nos diz Duchamp? É possível pintar sem se sentir culpado? Qual a origem, qual é mesmo o valor do prazer do procedimento pictórico?

Nesse jorro de novas interrogações, Zilio leva uma vantagem sobre Richter. Como ele, teve que desaprender, diminuir seu status como artista; como ele teve de aceitar que a eficiência política da arte não é tão grande (a rejeição de Richter ao modelo realista socialista foi mais fácil de atingir: para Zilio, foi toda utopia político-artística do modernismo que precisou ser questionada). Mas ele não teve que se posicionar como o desafiante irônico da tradição da pintura, como o liquidante. Pelo contrário, ele precisou desaprender que a pintura “fora” liquidada, teve de aprender um ofício que ele havia previamente considerado morto. Precisou se transformar em aprendiz, o que significa que a ironia, e sua postura de domínio e controle sequer intervieram como uma possibilidade. Isto também significa que ele teve a liberdade de direcionar o problema da pintura sem sentir o fardo diário de ter de justificar sua existência. E esta própria posição de modéstia, a qual ele aceitou sem sequer pensar nela (enquanto isso foi uma luta permanente para um artista como Richter), também significou que ele pode propor uma resposta ambiciosa.

Existe prazer, diz Zilio, em aprender um ofício que parece estar desaparecendo, e este prazer singular é, por assim dizer, um meio de resistência contra todas as forças que levam o mundo em direção à sua maior homogeneidade possível. Isto resiste ao impulso em direção à mesmice absoluta, precisamente porque, se é singular, seu poder reside na sua alta especificidade.

Roland Barthes escreveu certa vez:

“Uma tradição antiga, muito antiga: o hedonismo foi reprimido por quase todas as filosofias; só foi defendido pelas figuras marginais, Sade, Fourier; para Nietzsche, o hedonismo é um pessimismo. O prazer é continuamente frustrado, reduzido, diminuído, em favor de fortes, nobres valores: verdade, morte, progresso, luta, alegria etc. Seu rival vitorioso é o desejo: estamos sempre ouvindo falar sobre o desejo, nunca sobre o prazer; o desejo tem uma dignidade epistêmica. O prazer não. Parece que a (nossa) sociedade recusa (e acaba por ignorar) a felicidade a ponto de só conseguir produzir epistemologias da lei (e de sua contestação), nunca de sua ausência, ou melhor ainda: de sua nulidade.”

Ao definir o prazer da pintura como o guardião de sua tumba, as telas de Zilio, silenciosamente, fornecem uma resposta bastante eficaz, no final do nosso século, à própria questão da necessidade da pintura.