

Retrato do artista (antes e depois da pintura)

Paulo Venancio Filho

2006

Em tempos turbulentos, sob o signo da inquietação e revolta, quando o desejo de revolução e utopia redimensionava a perspectiva do cotidiano – o espírito da geração de 68 – surge o trabalho de Carlos Zilio. Em alta, no mundo, estavam então as vanguardas artísticas e políticas; entusiasmados, os jovens daquela época viviam a urgência do presente e a possibilidade da mudança ganhava intensidade e impacto renovados. A “luta contra o sistema” era a palavra de ordem geral – o zeitgeist daqueles anos –, e exigia tomada de posições de toda ordem, que fossem também subversões, na esfera pessoal, afetiva, social, política e em todas as outras, sem exceção. Recém-estabelecida e universalizada, uma linguagem falava a língua de todos: mundo se tornara pop. Logo, não parecia nada contraditório (nada parecia contraditório então) usar o vocabulário pop para efeitos anti-pop; este tinha se tornado um modo imediato de fácil expressão e compreensão, e no caso, especialmente, para contestar e provocar os poderes constituídos. Nada tão simples e eficaz como Yankees go home; o slogan anti-imperialista tinha que ser dito na língua do imperialismo; ao mesmo tempo, pop e contrapop. Do mesmo modo que o exemplo máximo e único, Che Guevara, simbolizava o revolucionário e anti-imperialista ícone pop latino-americano¹. Em uma terra escassa de ícones de massa, Guevara era, por assim dizer, a nossa solitária Marilyn Monroe. Libertária e anti-sistema, aqui a pop tanto podia ser radical e sentimental, como suburbana e devotada ao mau gosto, travestida de kitsch, conservadora e revolucionária, revelando assim os aspectos desiguais da nossa ambígua – avançada e arcaica – modernidade.

No calor da hora daquele final da década de 1960 os primeiros trabalhos de Zilio são objetos que manifestam um desejo de posicionamento imediato na atualidade política do seu tempo: a arte influte na direção do engajamento – é, de fato, o único a manifestar explicitamente tal escolha. O trabalho visava então, sobretudo, à eficácia pop imediata; a ação político-panfletária. Toda mensagem exigia ser direta, combativa. Esta contrapop contestatória, pois de conteúdo anticapitalista, mostrava as insuspeitas possibilidades plásticas pelas quais a pop passou por aqui. Aquele sofisticado e recente vocabulário urbano era então o meio ultra-eficaz para denunciar a condição do indivíduo alienado, representado em muitos dos trabalhos iniciais de Zilio pelo rosto vazio – um quase índice estatístico – desumanizado que, de olhos vendados (literal e metaforicamente), violentado e sem opção adere ao SIM, enquanto no silêncio da boca está presa a palavra LUTE. LUTE é, então, o verbo/ação que engaja artista e mundo.

Esta mesma e emblemática máscara branca, face anônima da multidão amorfa e inerte, que se repete várias vezes não é apenas algo para ser registrado em números, mas para ser conscientizado e politizado. Ao rosto, Zilio vai opor outros elementos conflitantes; imagens, palavras, objetos, formam uma situação provocativa que, entre um imperativo e resignação, entre luta e alienação, o artista quer deflagrar, não ilustrar.

Máscara simbólica do indivíduo alienado e explorado, produzido e reproduzido, o rosto vazio se multiplica, é a garrafa de Coca-Cola, a Campbell's Soup de Zilio: sem identidade ou marca, mas o mesmo e idêntico produto desumanizado da sociedade

capitalista, uniformizado, repetido e repetível, ainda que a palavra LUTE que cobre a boca já esteja a espera do grito. O mesmo LUTE que o operário descobre no trabalho/marmita e está no lugar da parca refeição diária. Aqui a evidente revelação da descoberta – uma revelação tal o ato neoconcreto, porém em direção oposta à interioridade, vai exigir a ação exterior, o confronto físico e direto com a ordem estabelecida. Esta é a linha dos trabalhos de 1966 a 1969. Muito longe de ser uma mimetização da pop americana, esta daqui se aplica a outros fins; humanista e libertária, embebida do pensamento político radical europeu.

Os fatos vão acontecer em uma intensidade que leva ao confronto e desfecho da militância e coloca o artista aprisionado; e, aí, não é mais tanto o artista que age, mas o militante que desenha e pinta – onde pode – não as suas memórias do cárcere, mas uma história ilustrada recente, um retrospecto de si próprio, dos seus investimentos e ideais, onde, vez por outra, aparece o grande sinal de interrogação, o claro e dramático “?”.

Após dois anos e de volta à amarga liberdade dos anos de chumbo, começa a temporada do experimentalismo conceitual; o vocabulário pop imediato passa à tensa e silenciosa linguagem minimal. E tal como na minimal a presença física do espectador é engajada, até mesmo ameaçada – a iminência de um desastre está presente o tempo todo. Daí surge a exposição *Atensão*, título mais que apropriado para descrever o estado de coisas do momento. O desconforto é constante, torturante e expõe as várias possibilidades da tensão, do limite, da ruptura, do aniquilamento; mas se trata agora de distanciada demonstração fria do fenômeno, sem a veemência anterior do militante – o inimigo venceu.

Esta mesma disposição de espírito, o mesmo distanciamento crítico/ irônico – vai estar presente também no seu personagem do homem da mala de pregos; a figura vencedora dos novos tempos, a maleta possuidora de um executivo: objeto e indivíduo símbolos da mentalidade que agora se põem à vontade sem contestação, ícone ostensivo dos vencedores. Termina aí, por assim dizer, esta parábola educativa do período, o resultado do conflito em que o militante se envolveu e sobreviveu, e seu depoimento artístico sintético e silencioso: ele próprio se desveste de drama; a vida se resume a um conjunto de linhas, setas e gráficos, como mostra uma série de trabalhos, radical registro impessoal, neutro, geométrico e devidamente feito para o arquivo (político?).

Logo, logo, tal esquizofrenia que teve início naqueles objetos pop/ politizados haveria de se resolver, ou no plano da cultura local ou na escolha (ou destino) pessoal. No caso de Zilio pesam uma e outra, e coincidem. A imediaticidade artística militante é descartada no plano da arte e o destino pessoal derrotado no da política. Se uma não funciona sem a outra, se uma inviabiliza a outra e vice-versa, resta uma não menos coincidente atitude de coerência existencial, uma auto-análise total, não por acaso, feita em parte, mais tarde, no ambiente cultural de Paris, o mesmo do qual tantas vezes se valeu o intelectual brasileiro no exílio e em crise de idéias. Começa então uma fase avançada, reflexiva e introspectiva do compromisso LUTE/ARTE, mais um capítulo naquilo que é o Bildungsroman do jovem brasileiro urbano intelectualizado e politizado de classe média dos anos 60, no caso particular e especial, do Rio de Janeiro. Pouco a pouco, o deslocamento do biográfico/geográfico vai fundir o split psicológico anterior entre vocação e dever, incompatíveis naquele momento anterior quando o quantum artístico estava disponível ou desviado para outros fins.

Trocar Rio por Paris é também trocar a utopia social pela utopia artística? Zilio

volta-se, converte-se mesmo, para o artesanal da pintura, ao *métier* agora desacreditado e retrógrado, burguês, artisticamente conservador, atacado pelas vanguardas: é a hora em que a pintura precisa de militantes. Ele está entre os últimos artistas brasileiros a fazer a tradicional estadia em Paris; renova a atração pela França, ainda que na falta de uma arte francesa forte, e justamente quando o eixo da arte mundial apontava já para Nova York. Ironicamente, é aquele que, lá, se volta para a tradição pictórica – portanto é, de certo modo, o último pintor moderno brasileiro na França. Abandonando o contexto experimental e vanguardista dos anos 60 e 70, o que não quer dizer regressão artística, convencionalismo ou tradicionalismo, seu impulso e interesse artísticos se deslocam da imediata ação política para a demorada intelectualização pictórica²; duas temporalidades antes distintas, quase antagônicas e excludentes. Todo aquele investimento reflexivo, prévio à experiência da pintura, vai se dirigir, irresolutamente, em direção a Cézanne, Matisse, Barnett Newman, Robert Ryman; em completa adesão a uma linhagem pictórica viva, ainda que, na época, artisticamente minoritária; investimento pictórico que chega a ordem da viscosidade libidinal, da pintura não se desgrudará jamais. Também, e de certo modo, a compreensão da atualidade possível da pintura daquele final dos anos 70 início dos 80, se deve a uma continuidade de prestígio intelectual em que a arte americana é vista pelo teórico olhar francês, que toma contato com as idéias de Clement Greenberg via a revista *Macula*, que Zilio acompanha atento e faz parte decisiva de uma impregnação cultural e intelectual.

Seria apenas uma ironia da arte o fato do artista de vanguarda e do engajamento político dar seqüência à discreta presença da mística tradição pictórica de Paris (provavelmente o último após Eduardo Sued³)? Encontrar prazer em uma aposta artística vencida, em um terreno desimpedido das reivindicações da atualidade ao qual deve prestar contas só a si mesmo, é compensação, desforra ou superação da desilusão política? Voltar a ser artista sem pressão ideológica e substituí-la por outra absolutamente privada é afinal o comprometimento existencial da mesma ordem. Cessa aquela voz pública, engajada, mas um desafio permanece, como antes. Desafio de reivindicar uma prática artística em um seu momento de descenso e sofrendo o descrédito das vanguardas. Pois esta determinação de procurar na pintura um engajamento total vai causar uma cerrada e insistente reavaliação da pintura moderna entre nós.

Uma saudável euforia exala das primeiras telas, verdadeira intoxicação com a descoberta desse novo prazer; um prazer vem antes da dificuldade do domínio. Volpi, Tarsila, Guignard, são as imediatas referências que comparecem: o seletivo *blend* pictórico que Zilio combina. Uma linha ondulada conduz, pela tela, o prazer recém-descoberto da pincelada; este é o movimento número um desta pintura. A direta imersão na cor é também ritmo ondulatório, waves, movimento sinuoso do pincel, repetido, como que mesmericamente, várias vezes as mais variadas versões, buscando sempre as cores locais (do Rio): verde, azul, estruturadas na simplificada e encantatória sinuosidade contínua extraída do mar e da paisagem. Através de simplificadas combinações pictóricas que se combinam com uma avançada consciência pictórica, a moderna pintura brasileira é reexperimentada; o que o título que um dos quadros emblemática e programaticamente resume: Quem tem medo de verde, amarelo, azul e Barnett Newman. Título que poderia ser lido mais ou menos assim: por um lado as cores da vivência e ritmos locais (também da opressão política e cívica), por outro a liberação contemporânea através de Barnett Newman. Este alegre,

inevitável e indispensável momento de descoberta e distensão produziu obras por um lado programáticas e rudimentares, ambiciosas e simplistas, intelectualizadas e espontâneas. Elas falam pelo que são, flagrantes tentativas de iniciar já por um alto patamar, por uma consciência do fazer muito além da experiência do fazer. Tal desafio não poderia, é claro, se manter no hedonístico plano da descoberta do prazer. Exercícios de pintura talvez assim poderiam ser designados telas; difíceis exercícios do fazer, que o estímulo do prazer compensa.

Rapidamente, o franco estímulo inicial é travado pela emergência de uma densidade pictórica complexa que veta o exercício ilustrativo e o apoio externo da citação que se prolongou por uma curiosa série de trabalhos que exploravam lado a lado esquemas modernos e assuntos tropicais.

Mas a materialidade da tinta e da tela viria a aparecer implacavelmente para o pintor, e o espaço, antes intelectualizado, manifestaria agora sua real verdade empírica e fenomenológica, impossível de fantasiar, difícil de enfrentar.

De fora, o pintor busca então elementos capazes de romper, até fisicamente, aquela materialidade tão bruta e abrupta da tela. A marca da serra e prego vai deixar um rastro que é resultado da ação, mas ela própria é elemento conceitual, carrega em si o traço agressivo, de ruptura, e também da forma e estrutura. Presenças que invadem e marcam a superfície da tela com violência. Por seu lado, a matéria pictórica resiste, se fecha inteiramente monocromática e repele toda e qualquer citação anterior. Pela primeira vez a tinta aparece exposta irreduzivelmente tanto que serra e prego buscam a todo custo romper aquela superfície intransponível, criar o que quer que seja que constitua um evento perturbador. Pela primeira vez ela está à frente, ansiosa e inquieta, desafiando e impondo a verdade do pintor. A pintura tão anunciada e aguardada se apresenta. E agora?

Desvencilhando-se dos recursos extrínsecos, o pintor então, resoluto, coloca um signo de impedimento e o localiza no centro da tela. Na superfície ele instala um perfil de viga – a própria viga-mestre – sólida, estável, resistente a qualquer teste que, de agora em diante, marca um domínio, sustentação e controle. Intensifica-se agora, mais e mais, a dualidade tensa e produtiva entre ação e idealização, corpo e intelecto, gesto e espaço, prolonga-se a dialética irresolvida entre impulso estático e dinâmico, dois tempos pictóricos agindo simultaneamente; ao fundo a pintura cerebral e calculada de Cézanne, na superfície a intensidade e agressividade de um Iberê Camargo.

Surge então simples vertical: vertical central. Nada mais, nada menos; apenas um solitário traço central na superfície da tela, elementar e concreto, afirmativo e positivo. Traço incisivo e decisivo. Impositiva, tal forte marca estrutural vai insistir permanecer; centralidade obsessiva que será verificada repetidamente; o seu campo de força pictórico, repetidas vezes testado. É quando logo aparece e se instala uma cor definitiva, um sépia que é a pele. De fato, o teste exige um elemento constante, sempre igual, absoluto, que seja o mesmo elemento valorativo em qualquer situação. Neste processo o pintor encontra sua cor e a cor seu pintor. O traço vertical adquire a forma de uma viga em forma de I, que ora se desloca ora se sobrepõe à superfície da tela, ora experimenta outras superfícies; espelho, metal, plástico, papel.

Estrutura simples; estruturação complexa. A pincelada se aproxima e esse afasta sem direção definida, se concentra e se dispersa como em um campo magnético; tentando definir se torna imprecisa, como se repelida e atraída tanto pelo vazio da tela quanto pela forte marca vertical: um mínimo e claro sistema se estabelece. Pela primeira vez a palavra série pode ser usada, no que ela se refere à cerrada unidade

sistemática dos trabalhos.

Não poderia existir forma mais antitética à estrutura em I que o círculo que, repentinamente, aparece. A recorrente entre tensão e distensão volta mais uma vez. Ou melhor, salta, avança, e não no sentido metafórico, mas literal. Quase sentimos que a energia tanto tempo concentrada exige uma expansão tanto do gesto quanto da superfície pictórica. A tela salta para a extensão total da parede e se torna plano/espço. Ou seja, vai além do campo visual da contemplação estática e do limite corporal do espectador, como, anteriormente e do mesmo modo, a forma círculo é sucessivamente experimentada. Não basta achar, é preciso procurar mais ainda depois de achar: Picasso ao contrário. O achar não exaure o impulso, exige uma extensiva comprovação subsequente, embora tal comprovação não possa determinar uma certeza definitiva. Insolúvel desígnio o do pintor depois da pintura, após a hegemonia do pictórico. Essa contumaz demora e instabilidade do fazer isola-o da temporalidade atual. Dentro da sua vocação ascética essa pintura encontrou uma fase volúvel, quase extático em alguns momentos que lembra, misteriosamente, a presença da dança. Não só porque o círculo é um movimento da dança e também do gesto, como também do deslocamento gracioso no espaço. Algo que essa pintura foi descobrindo, surpreendendo creio a si própria, pois inesperado. De uma pintura independente, afinal, é possível esperar a surpresa. Se de fato isto aconteceu, representa uma recompensa daquelas ambições que só tardiamente ocorre.

Tentando tudo verificar na pintura do século XX, sua história no mundo moderno e entre nós, certos grandes pintores, certos grandes quadros, a pintura de Carlos Zilio foi se revelando para si mesma, no problemático laboratório cada vez mais solitário de ateliê de pintor e provando que a insistência vence, que a reflexão vale, que a ambição compensa. Ainda e de outra forma aquela mesma exigência sua: lute.

1

A brilhante formulação que vi escrita em um desenho de Raymond Pettibon esclarece tudo: "Che Guevara is the fifth Beatle".

2

Em Paris, Zilio vai desenvolver suas idéias sobre a modernidade artística brasileira em uma tese que será publicada com o título "A querela do Brasil".

3

Estavam em Paris na mesma época Tunga, Barrio e Jorge Guinle, que na época não pintava.

Copyright do autor

publicado em www.carloszilio.com