

“Olympia Goes Funny”... Ou matisse e João Gilberto

Guinle, Jorge

1984

Conversamos uma tarde inteira juntos, eu e Zilio, em seu belo ateliê, da ladeira Sacopã, claro e despojado, entre risadas e papo sério. Achei sua nova produção, umas vinte e cinco telas que serão expostas na Galeria Paulo Klabin em 7 de junho e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 14 de junho, melhores, mais bem resolvidas, mais abrangentes do que as anteriores também expostas em 1982 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Eis a razão porque.

Jorge Me conta aquela história do ping-pong do João Gilberto.

Zilio João Gilberto estava na casa de um amigo em Nova Iorque jogando ping-pong com um dos campeões de ping-pong do Brasil, que logo no início da partida respondeu com uma violenta cortada que paralisou o músico. O João foi se queixar ao dono da casa pedindo para não convidar mais o campeão porque ele tinha respondido a sua jogada com uma cortada óbvia.

Jorge Eu acho que suas novas telas têm a mesma relação do João Gilberto com o esportista só que desta vez no diálogo com a pintura moderna. Você, Carlos, responde com a mesma “delicadeza” as rudes investidas de um Matisse ou de um Barnett Newman, colocando na tangente de uma maneira irreverente, carioca, Zona Norte e cáustico as questões elaboradas por estes mestres. Você tenta representar estas questões de uma maneira atual sob os primórdios dos anos 80 que já digeriu tanto o support-surface quanto o pattern painting.

Zilio É isto aí... Eu estava lendo os escritos de Matisse sobre arte e percebi a diferença: em você falar em relação à arte (o que é uma postura exterior à arte) e você falar da arte, vivenciando e elaborando esta vivência que você entretém com ela. Daí a dificuldade de se falar sobre arte.

Quando Cézanne comenta: o desenho atinge a sua perfeição quando a cor está na sua plenitude, ele define descobertas importantes da história da arte, elaboradas diretamente do seu trabalho. E eu estou falando sobre isso tudo para indicar esse recato que você é obrigado a ter em falar de pintura. Em relação à dimensão destes dois mestres o falar é uma ousadia.

Jorge Então, Carlos, eis uma explicação do modo tangencial que você escolheu para atacar de flanco a estruturação da arte moderna. Esta própria modéstia que você fala é visível na elaboração do seu próprio trabalho, nas texturas lisas imediatas, no próprio imediatismo da concepção da imagem, herança até da pop art (que você participou nos anos 60) e do support-surface que deu prosseguimento ao seu trabalho nos anos 70. Na escolha das cores, que determinam a estruturação da forma, senti que você optou tanto em relação as cores de mau gosto quanto aos têxteis ou panos

(herança da pop e do pattern painting). Aliás, eu acho que existe um rompimento em relação ao Support-Surface pelo lado estridente das cores. No support-surface, apesar dos pintores desta escola quererem neutras, elas apresentavam um lado chique “marrons, cinzas...”. Três parisienses, mais próximas da Sonia Rykiel que da Norma Kamali (que seria o lado pattern painting). Passemos ao paisagismo. Me conta sobre os jardins do Matisse e do Seurat que você reelabora nas últimas telas.

Zilio A resposta é colocar o museu no jardim. Seria entender de uma maneira atual a afirmação de Cézanne que é preciso esquecer o museu, indo diretamente à natureza. No caso seria colocar as referências do museu que você traz na bagagem cultural sob influência da vida, em contato e em conflito com a vida.

Jorge Neste sentido, estas telas do jardim seriam uma chave para compreender o restante da produção que será exposto este ano na Galeria Paulo Klabin e no Museu de Arte Moderna que indicariam um diálogo com a fase anterior dos anos 60, a qual era mais politizada. No caso a política do mundo passou para a política da arte. Você enquadra a sua produção atual dentro de uma certa corrente aqui no Brasil?

Zilio Visto de um modo amplo, sim. Por exemplo, na sua pintura e na minha, que são tão diferentes, temos em comum este diálogo com o passado, ao contrário da arte moderna que tendia a fazer tabula rasa do passado. Não pretendemos ser pintores inaugurais, como aliás os modernos achavam que eram, mas de fato não eram, porque, por exemplo, o grau zero do Malevich era o Cézanne.

Jorge Bom, esta discussão daria vinte páginas. Mas de fato a sua pintura passa pela redondeza do construtivismo e da pop, a minha do abstrato – expressionismo e também da pop. Quem analisar nossos quadros de uma maneira apenas formal, passará ao longo destas questões centrais. Uma leitura correta é que sustenta estes novos trabalhos, como aliás, em relação à nova pintura dos anos 80, que eu vejo aqui nas revistas espalhadas pelo atelier (ArtForum, Art in American e Art Press), como é que você a vê?

Zilio Você sabe que eu nunca pensei sobre isso? O que acho importante nessa nova arte dos anos 80 é o ceticismo que é o pano de fundo que poderia unir todas as novas correntes: neo-expressionismo, transvanguarda etc., no sentido que não há mais otimismo em relação ao progresso. Esse ceticismo eu acho que é renovador e nisso acho que existe um paralelo com a segunda metade do século XIX. Quando existe uma descrença de valores não existe outra solução se não elaborar outros valores. A visão dos mestres modernos de criar algo novo levava em si um novo classicismo, na vontade deles com a ruptura do passado, paradoxalmente queria algo eterno e fixo que reproduziria o procedimento do passado e preconceitos novos. Hoje, diante da visão da transitoriedade dos movimentos da arte, os artistas mais importantes redimensionaram a questão em termos novos, relativos que se elaboram a partir justamente da transitoriedade da arte. Daí o lado fugaz, frágil, impermanente da nova produção.

Jorge E daí o lado ligeiro, cotidiano, divertido, aberto da nova arte e do seu trabalho, metáforas do breve dia-a-dia da arte atual. Me fala sobre a construção, o procedimento direto desses trabalhos. Como é que você elabora o tamanho da tela? E a forma da

composição, o desenho que a determina ou a própria dimensão da tela?

Zilio Eu crio uma certa escala de telas onde predomina a horizontal e isto é determinante para a composição. Esse formato de tela já foi elaborado a partir do impacto que me provocou pela visão do *Nymphéas* do Monet no L'Orangerie em Paris. Basicamente esse sentido da horizontalidade abraça, envolve o espectador. Isto foi o ponto de partida a partir do qual tentei elaborar uma escala.

Jorge Por minha parte eu senti na escolha da escala destas telas em criar um mundo nem público (pela imensidão da tela), nem intimista. Esse meio termo, essa cautela seria também uma faceta do trabalho, porque tudo isso no fundo define o trabalho. Zilio E esse meio termo é um meio que eu me sinto seguro para me manter corpo-a-corpo com a tela. O Matisse falava a propósito da dança para a Barnes Foundation que ele não lançava mão do projetor, que a forma havia surgido com o corpo-a-corpo com a tela.

Jorge Inclusive tem uma história interessante a respeito, ele fez dois quadros sobre a dança, a primeira está no Museu de Arte Moderna de Paris, o segundo está na Barnes Foundation. No primeiro ele tinha feito um erro de cálculo de apenas alguns centímetros os quais impossibilitava a colocação da tela no recinto escolhido. Em vez de cortar a tela ou recopiá-la em uma escala praticamente por igual, ele a retomou durante seis meses com o mesmo tema e elaborou uma composição inteiramente diferente. A integridade de um grande artista não tem medida. Me fala das cores, estas a meu ver determinam a composição.

Zilio Falando de Matisse, ele dizia que a cor é sentimento. Tentar traduzir o que é sentimento se torna talvez esquemático. Nessa tentativa, meus quadros, eu diria que têm uma luz ambiental, certamente carioca e uma referência cultural que vai das cores que você chama de cor da Zona Norte à Volpi e Matisse. Um crítico português falou nos anos 50 que seria importante estabelecer uma relação entre Goeldi e Volpi para se entender o mundo pictórico brasileiro em que Goeldi teria captado o mundo das sombras e Volpi o da luz.

São duas dimensões possíveis na arte brasileira, quer dizer, uma arte das profundezas, expressionista, e uma arte da superfície, concretista, ambas igualmente reveladoras. Eu acho que no nosso caso houve uma coincidência.

Jorge Você escolheu a da luz. Como é que você elabora os diferentes ciclos da sua produção, a partir do tempo (da exposição) e do espaço (da galeria ou do museu)?

Zilio Geralmente, eu prefiro trabalhar sem nenhum compromisso com a exposição para deixar a pintura se sedimentar e para fazer uma triagem na produção. Inclusive, o processo de produção não é contínuo, ocorrem perdas constantes do trabalho que não saem como desejadas. Atualmente um terço da produção é de perda, aliás o que é desastroso em relação ao custo do material e sobretudo a dificuldade de conseguir material importado, ou seja, a tinta acrílica. O pano que uso é nacional, é uma lona não preparada, tingida diretamente com a cor desejada onde surgem resquícios de pinceladas que provocam uma ligeira tensão na superfície do quadro indicando também o procedimento dele. Não uso régua nem máscaras, o número de mãos de pintura varia de acordo com a cor. Faço croquis no papel e depois transponho para a

tela. Geralmente a modificação se dá mais entre a relação das cores, o desenho permanece igual. Não coloco verniz nem outro produto, uma vez o quadro acabado, e não uso moldura.

Jorge Agora para finalizar, fala sobre os livros publicados e sua carreira de professor. Zilio Tenho um livro chamado A querela do Brasil, que discute a chamada questão da arte brasileira, e outro que é um texto em uma coleção nacional e popular sobre a cultura brasileira no qual abordo a obra de Hélio Oiticica. Estes textos ao mesmo tempo que são uma reflexão sobre nossa cultura, servem conseqüentemente para uma reflexão sobre meu próprio trabalho e por ou outro lado têm uma intenção de uma atuação na política cultural, que eu acho que no Brasil é um papel que o artista tem que desempenhar.

Jorge Sou de pleno acordo, também escrevi vários artigos. Escrever sobre a arte dos outros artistas é uma forma de pensar sobre meu próprio trabalho e alguns deles me fizeram tomar decisões importantes, sobretudo o primeiro artigo publicado na Módulo, “O conceito da imagem na pintura do século XX”. Agora fala sobre o seu papel de professor.

Zilio No caso, preenchem duas finalidades também: o primeiro dá prosseguimento a essa atuação cultural. No Brasil não existe especialidade no qual o artista só possa pintar. O artista dá aula etc. A precariedade faz com que as pessoas tenham que se desdobrar em vários papéis. Por outro lado foi uma opção feita no sentido de permitir uma certa disponibilidade maior em relação à comercialização do meu trabalho, não tendo que batalhar constantemente a venda do meu trabalho. Para finalizar eu acho que a retomada da pintura por mim e você, nos anos 80, se deve muito mais à nossa vivência na França, onde a pintura se impõe, de uma vaga internacional que estimula este tipo de produção. Eu acho que no nosso caso houve uma coincidência.