

Entrevista com Carlos Zilio

Abril de 2016

O desenhos como memória e sobrevivência; a pintura e a relação com a história.

Sheila Cabo Geraldo: Em uma entrevista dada, entre outros, a Fernando Cocchiarale e Paulo Sergio Duarte, você se refere aos desenhos da cadeia como formas de memória e depoimentos de sobrevivência. Na mesma entrevista, se não me engano, você também diz que a pintura foi uma forma de reinvenção de você mesmo.

Me chamou a atenção que os desenhos, as pinturas da prisão e depois os pratos teriam esse caráter de depoimento de sobrevivência, de memória e reinvenção. Você falaria sobre isso?

Carlos Zilio: Eu estava um ano e tanto sem trabalhar. Estava na militância, depois fiquei clandestino. Digamos que eu tenha parado de trabalhar em meados de 68 e fui preso em março de setenta. Estava ainda no hospital, quando pedi material de desenho. Pedi especificamente lápis de cera e papel. Pedi livros também. Não deixaram os livros entrarem mas deixaram o material de desenho. Esse meu pedido inicial de material era uma maneira de ocupar o tempo, a cabeça. Assim que recebi o bloco de papel de desenho e lápis de cera, comecei a fazer uma coisa assim de narrativa do que eu estava vivendo. Imediatamente os desenhos ficaram auto-referentes com aquela experiência. Tinha sido uma experiência difícil e talvez os desenhos tenham se apresentado como uma forma necessária de conviver com aquele trauma, trauma da prisão e sobretudo do ferimento, uma espécie de catarse. E continuou como uma espécie de diário. Esse diário tinha a ver com experiências imediatamente passadas e experiências da vida na cadeia. Então, os desenhos eram um misto de narrativa do cotidiano e um pouco de rememoração das circunstâncias que me tinham levado à prisão. Foram tomando esse caráter. Um diário. E também era uma maneira de ocupar produtivamente o tempo, porque... o que você faz em uma cadeia? Eu estive preso em várias circunstâncias, em vários lugares, com um maior número de pessoas e menor número de pessoas. A gente tinha uma atividade muito disciplinada como acordar, fazer ginástica, essas coisas, como prisão de filme de guerra. Uma forma de não cair em desespero. Fazer ginástica, faxina, aulas – um dava aulas para o outro – leitura, momentos de silêncio. Então os desenhos também foram uma forma de ocupação. Mas não eram mero passatempo. Eu sabia que estava documentando. Eles tinham uma característica que, eu achava que, dados os instrumentos que tinha, que eram muito precários, basicamente papel e lápis, aquilo tudo era uma espécie de rascunho e que depois eu iria refazer, com arte-final.

SCG: Você pensava isso?

CZ: Pensava isso. Mas depois, quando eu saí da cadeia, eu vi que aquilo era aquilo mesmo. Experiência. Mesmo que estivesse sozinho – eu passei um

tempo sozinho, passei uns três ou quatro meses sozinho –, eu trabalhei o tempo inteiro.

SCG: Você escrevia?

CZ: Não. Eu estudava. Outro dia encontrei um caderno, que eu guardei. Comecei a estudar linguística, Jakobson, essas coisas. Era uma maneira de ocupar o tempo mesmo. Uma maneira de você se concentrar em alguma coisa. Objetividade total. O meu problema era o seguinte: eu não tinha a menor perspectiva concreta do tempo que eu ficaria preso.

SCG: Ainda não tinha sido julgado?

CZ: Não. Pelos processos que eu estava, eu poderia pegar dois anos, poderia pegar doze. Eram processos militares. Isso criava uma espécie de indefinição. As coisas foram se definindo dentro da precariedade jurídica da época. Eram processos na justiça militar, que era a precariedade dentro da precariedade geral da justiça. Precariedade no sentido de que as normas jurídicas eram muito mais subjetivas. Os juízes eram militares. Então demorou até que eu tivesse uma perspectiva de tempo que eu iria ficar. Quando eles viram que eu iria pegar na faixa de dois anos de cadeia, eu já estava preso há dois anos. Então eu fiquei mais uns quatro meses preso e saí. O julgamento foi depois, quando eu já estava solto. Mas é isso, o desenho tinha uma coisa de atividade e uma atividade que me fez retomar meu vínculo com a arte. É curioso porque desses trinta e seis desenhos, possivelmente nos seis ou oito iniciais você vê que estou, ainda, retomando, reaprendendo.

SCG: O Paulo Sergio [Duarte] fala de uma relação desses desenhos com a Nova Objetividade. Você acha que é isso mesmo?

CZ: Tinha sim, mas os trabalhos que fiz, nas quatro exposições: Opinião 66, Salão de Brasília, a Bienal de São Paulo, de 67, e na Nova Objetividade, eram objetos. Alguns se perderam. Quando eu recomeço a desenhar, minha referência era essa, mas agora eram desenhos. Há uma retomada, digamos assim, da linguagem, mas com outras características, era mais narrativa, era mais biográfica, coisa que no período anterior não existia.

SCG: Você também se refere, na entrevista que citei, à importância da Nova Figuração Argentina para você. Você acha possível que essa narrativa dos desenhos tenha referência na Nova Figuração?

CZ: Eu acredito nisso, que houve uma influência da Nova Figuração Argentina. Não sei se sobre todos da minha geração aqui no Rio, mas o [Rubens] Gerchman dizia isso. O Gerchman era amigo do Luis Felipe Noé e quando eu falei com o Noé, ele disse que o Gerchman havia falado isso para ele. No meu caso específico, a exposição que eles fizeram no MAM, que era uma exposição

grande, com trabalhos grandes, quer dizer, grande para a época, pois a escala era a do bloco escola do MAM/RJ, o prédio principal ainda era um esqueleto de concreto, uma estrutura. A exposição foi muito importante porque foi a primeira manifestação de arte que eu vi que fugia dos elementos da tradição pictórica. Era o que na época nós chamávamos de anti-arte, retomava algumas linguagens figurativas em outros moldes, tinha essa coisa da *assemblage*, era uma coisa mais ligada à vida. A colagem em uma outra figuração, com um tipo de material que eles usavam, mais industrial.

SCG: Mais POP?

CZ: Era POP, mas era mais expressionista e um tanto neo-Dadá. Na minha cabeça era um pouco isso. E isso, para quem era aluno do Iberê e, considerando que havia uma dominância do informalismo, causou certo impacto. Já havia passado aquela briga entre a geometria e o informal e, nos primeiros anos da década de sessenta, o informalismo se tornou uma linguagem predominante. A gente pode ver isso pelas premiações da Bienal de São Paulo nesta época para artistas informais.

SCG: Tinha uma discussão política?

CZ: Tinha uma coisa política, tinha essa coisa com a vida. Com a vida e com a materialidade da vida. Porque pegavam coisas, colavam, era muito direta.

SCG: Além do Noé, quem estava nessa exposição?

CZ: Era o Noé, o de la Vega, o Macció, eram quatro, me falta um.<sup>1</sup>

SCG: O Paulo Sergio também fala da cor nos desenhos da prisão fazendo uma relação com os construtivistas russos, dizendo que os russos usavam só o preto e o vermelho por deficiência de material, mas que no seu caso, havia uma ideologia mesmo.

CZ. Esse negócio da paleta, não é? Era o negócio da Nova Objetividade. A gente tinha isso. Tínhamos muito pouca coisa em comum, mas vamos pegar cinco artistas que caracterizavam essa produção. O Antônio Dias, o [Rubens] Gerchman, o [Carlos] Vergara e até o Roberto Magalhães, que já não estava tão envolvido, e o [Pedro] Escosteguy. Alguns elementos formais passam por uma ordem mais vinculada a uma linguagem e iconografia de massa e, com isso, essas imagens chapadas.

SCG: O preto e vermelho tem mais a ver com o gráfico, com a imprensa, a comunicação.

---

<sup>1</sup> O grupo argentino atuou entre 1961 e 1965 e era formado por Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Romulo Macció e Jorge de la Vega.

CZ: Na cadeia o que eu tinha era a memória, eu não tinha mais a influência do presente, então o que eu fazia era recuperar aquele instrumental passado e adaptar àquela minha nova narrativa específica. Era menos política no sentido dos meus trabalhos sobre política e alienação. Eram sobre experiência que eu estava vivendo. Mas a linguagem era própria da propaganda. A cor chapada, a possibilidade de comunicação e de reprodutibilidade, que eram as preocupações que a gente tinha. Acho que esses eram os dois pilares em comum: a comunicação e a reprodutibilidade. Enfim, acho que isso foi exercido por todos nós, mas, na verdade, nunca ninguém fez nada em termos de tiragem, mas havia o potencial disso. Essas duas coisas, quando você coloca um terceiro elemento, que é a política, podem remeter aos construtivistas russos, mas no nosso caso, a referência mais imediata era um sentimento pop, não propriamente à *POP Art*, que a gente conhecia pouco.

SCG: Pop no sentido da cultura de massas?

CZ: Pop no sentido do mundo de massificação, dessa visualidade.

SCG: Tenho uma curiosidade: quando você estudava com o Iberê [Camargo], o que você pintava?

CZ: A aula do Iberê, se você pegar dez alunos do Iberê, possivelmente cada um vai falar uma coisa. Mas, o que posso dizer de concreto é que tinha sempre modelo, fosse modelo vivo ou natureza morta. Ele não chegava lá e dizia cria. Geralmente o modelo vivo era usado para desenho. No caso do desenho, eram exercícios que ele cultivava e procurava induzir como exercício da linha mesmo, só que a linha ligada ao modelo e conseqüentemente a uma narrativa figurativa, onde ele propunha uma reinterpretação do modelo, pensando já a superfície do papel. Eu diria, grossíssimo modo, que ele nos induzia, embora não fosse um artista caro ao Iberê, a alguma coisa inspirado em Matisse ou então no desenho de linha de Picasso. E na natureza morta, era uma lição pós-cubista. Tenho a impressão, que era, em última análise, o que o André Lothe passou para ele. O Iberê foi aluno do Lothe e o Lothe era isso, essa codificação didática do cubismo. Acho que era isso que o Iberê passava para a gente. Isso eram as aulas, duas vezes por semana. Nesse meio tempo a gente ficava pintando sozinho e este trabalho era depois analisado pelo Iberê. Agora, além disso, o ambiente era muito baseado na convivência com o mestre, essa convivência com a figura do artista, o que é o artista, como o artista se porta, como se relaciona com o mundo, o que é a subjetividade do artista, tudo isso foi muito importante como exemplo, de uma ética do artista. Na época foi tudo muito absorvente.

SCG: Em relação à questão da pintura, já no final dos anos setenta, no período em que você esteve na França, de 1976 a 1980, você fez esse movimento

mesmo de retomar a pintura. E você fala muito do seu contato com Cézanne, e de Rubens. Minha curiosidade é em relação ao Rubens. Por que o Rubens?

CZ: A pergunta não é por que o Rubens. O Rubens é uma das referências do Cézanne. Eu entrei nisso, na tradição e um dos acessos que eu tive à tradição foi através do Cézanne. Cézanne fala em Rubens, mas fala também em Poussin, artistas do mesmo período mas com vocações diferentes. O problema não é esse. O problema é da relação com a história. Vou tentar ser sintético. Você tem esses desenhos da cadeia, tem as telas que eu faço quando eu saio da cadeia, que no início são uma espécie de continuidade dos desenhos da cadeia e depois vão ganhando uma característica mais conceitual. Quando eu faço essas telas mais conceituais para mim era como se houvesse uma espessura qualquer no zero da pintura. Isso era uma coisa muito nítida para a gente. Esse sentimento de vanguarda moderna ainda era uma coisa muito nítida e o limite disso era o Malevitch. A primeira vez que eu fui ao MOMA e eu vi o Malevitch e o Mondrian – evidentemente artistas que até hoje admiro, Mondrian sobretudo - tinha uma coisa de frescor. Você vê isso, nas devidas proporções, no Oiticica desse mesmo momento. O Oiticica em Nova York só pensa em Malevitch. Só pensa não, lá no fundo está Malevitch. Aquilo ali era uma coisa vital. E para mim era o zero da pintura. A pintura havia atingido o zero dela. Então esses exercícios que eu faço, nos anos 70, de pintura, entre 73 e 75, era uma possibilidade de que naquele zero houvesse ainda uma espessura, uma tensão, qualquer coisa ali que pudesse ter um potencial, uma existência que pudesse lidar diretamente com esse sentimento de tábula rasa, de zero mesmo. Então, era isso que eu trabalhava e quando eu comecei a fazer objetos, uma instalação no MAM em 76 e logo depois na Bienal de Paris, foi uma saída da pintura porque eu sentia que estava garimpando em um local que já havia se esgotado. O zero era uma coisa meio radical.

SCG: Me lembro que nos anos 80 você faz uma série de pinturas que tem uma narrativa bem próxima das discussões da pintura brasileira. E esse período é bastante diverso dessa constatação de uma tábula rasa ou do zero da pintura. Foi a partir dessa pintura que passei a pensar na pintura como permanência, mesmo tendo identificado esse zero nos anos setenta.

CZ: Isso foi fruto desse hiato parisiense. Eu chego em Paris com essa carga brasileira, mas com muitas dúvidas, muitos questionamentos. Esses questionamentos eram porque, para mim, eu fazia arte política que eram coisas indissociáveis. Havia um vínculo entre arte e política, que vinha da minha visão de história e de história da arte. Minha história era uma história de rupturas e de superações dialéticas, que me levavam a uma visão de progresso. Essa visão de superações e aperfeiçoamento. Pelo menos para meu marxismo vulgar e minha ideologia de militante funcionava dessa maneira. Se meu trabalho, quando eu saio da cadeia, procura desenvolver isso, ao mesmo tempo eu tinha um sentimento de derrota muito forte. Era todo um projeto que, essa minha visão de história justificava, que tinha sido derrotado. Fazendo um parêntese, para você ter uma visão mais clara disso: me lembro que eu estava no hospital do

exército e no quarto onde eu ficava, havia sempre um ou dois guardas permanentemente comigo, porque era uma cadeia-hospital. Não sei porque ficavam dentro do quarto, porque poderiam ficar do lado de fora. Eles se alternavam em turnos. Por coincidência um ficou umas duas ou três vezes. E eu consegui estabelecer uma conversa com o cara e eu estava mal, me recuperando, bem mal, mas estabeleci um vínculo com ele e lá pela terceira vez que ele estava de guarda, eu disse para ele: olha, é o seguinte, se manda desse seu trabalho porque daqui a seis meses, um ano, isso tudo vai acabar e você vai estar no meio disso. Se eu fosse você eu arranjava um outro lugar.

SCG: Você acreditava mesmo, não é?

CZ: Falei numa boa pro cara. Essa visão de utopia, de coisa a ser construída, era concreta. Não era subjetividade não. Era o que permitia que a gente fizesse aquelas loucuras todas sem ter nada de concreto, a não ser a ideologia. Então, quando eu saio da cadeia, já saio com a visão de que aquilo tinha sido derrotado. Mas poderia ser uma derrota de uma linha política e não dos fundamentos políticos. Mas a década de 70, os anos de 60 para 70 tem umas coisas interessantes. Você tem uma coisa que era muito presente, que era a guerra no Vietnã. A guerra era uma coisa muito invasiva, quer pelo espaço que ocupava na imprensa, quer por ser a primeira e última guerra transmitida ao vivo. Os americanos aprenderam com aquilo, depois na guerra no Iraque, ele fizeram a reportagem da ocupação - a guerra do *Star Wars*. Aquele negócio da guerra do Vietnam da mãe americana vendo televisão e de repente vê, por acaso, o filho dela levando tiro, isso acabou. Mas foi uma guerra muito presente. Uma guerra que envolvia politicamente o mundo inteiro, porque estava ali na fronteira da Guerra Fria. E tinha uma dimensão heroica muito grande. Um povo do sudeste asiático, um país paupérrimo, que enfrentou a maior potência da história, e ganhou. Então, tem isso. Já havia tido a Revolução Cubana, que tinha efeitos nos países latino-americanos, e depois a Guerra no Vietnã. Então, isso permitiu a solidificação da minha ideologia, em termos de utopia. Mas os anos setenta, depois disso tudo, tendeu para o contrário. O Vietnã foi liberado, entrou em guerra com a China. Porque não era um problema de espectro político mais amplo, socialismo versus capitalismo. Era um problema geopolítico localizado, cultural. O Vietnã tinha problemas históricos com a China. Logo depois há a guerra do Vietnã com o Cambodja. Ou seja, eram determinadas situações impensáveis dez anos antes. Além disso, Cuba já começava a ser fortemente criticada por seus aspectos antidemocráticos. Então, esse meu sentimento de derrota, que era ainda a derrota de uma linha política, baseada no foquismo, agora tinha se tornado uma coisa mais ampla. Era uma séria dúvida da proposta socialista, me perguntando o que era o socialismo real, não mais na universidade, na teoria, mas o socialismo no mundo. O que estava ocorrendo? Isso foi uma coisa que me abalou muito. Estou falando isso porque a arte e a política eram uma coisa só.

A outra coisa foi essa minha ida para a França. Bom, no sentido de a arte e a política ser uma coisa só, antes de ir para a França, já tinha o problema da arte

brasileira. O que era isso? O que era Brasil, o que era uma política para o Brasil e o que era uma política da arte no Brasil. O que eu vou adquirir na França era a minha relação com a história, em cima dessa fratura que eu sinto daquele projeto de história, do materialismo dialético, que não se sustentava mais diante daquela realidade que o socialismo na prática estava passando. Esse desconforto para mim era o desconforto dessa visão, do desenvolvimento político, do desenvolvimento histórico. E o que que era o grau zero? Era isso. Era a revolução. Faz-se tábula rasa e começa tudo do novo, a revolução do grau zero, do quadrado zero do Malevitch. O que é isso? É realmente o zero? Quando eu cheguei na França eu ainda me recusava a entrar no Louvre. Para você ver como a coisa se dava. Em 1974 eu havia conseguido um passaporte e saí do Brasil. Passei dois meses viajando. Não fui a nenhum museu que não fosse moderno ou contemporâneo. Cheguei a ir a Colônia só para ver uma coleção, que na época era a maior coleção, digamos “pós-moderna” que existia, no Museu Ludwig. Hoje é apenas mais um museu mas na época era um dos lugares que tinha arte contemporânea, porque o MOMA ia só até um determinado momento. Na França nem passei na porta do Louvre. Mas quando eu chego na França (1976) estou com essas dúvidas todas.

Me veio aqui uma imagem de uma coisa que eu havia vivido, nessa viagem de 1974, quando passei por Florença. Não foi em nenhum museu, foi na rua. Perto da catedral de Florença tinham feito um buraco para obras. Rapidamente os operários pararam e o cercaram. Eu vi isso pela primeira vez. Ali haviam encontrado várias camadas históricas, estava tudo ali mapeado, um sítio arqueológico. Aí quando eu chego na França, pouco a pouco vai se formando uma arqueologia na minha cabeça. O marco zero não era o marco zero. A história não é linear. Este outro sentido foi a experiência com a arte que me foi dando.

Eu cheguei na França em um momento particularmente fértil porque coincidiu com a abertura do Beaubourg. Depois teve essa grande exposição do Cézanne que eu vi foi no Grand Palais. Então o Cézanne foi isso, foi o buraco ao lado da catedral de Florença.

SCG: Foi nesse momento que você entrou em contato com Jasper Johns, não foi? Que foi também importante.

CZ: Foi na exposição no Beaubourg, em uma retrospectiva dele. Porque no Jasper Johns tem o negócio das camadas, que tem a ver com o Cézanne, que por seu lado contém o Poussin. Eu acho que isso é o que a pintura me deu. E ao mesmo tempo as aulas do [Hubert] Damisch.

SCG: Era isso que eu queria saber. O Damisch foi fundamental?

CZ: Foi fundamental. A impressão que eu tinha é que você sentava na cadeira, apertava o cinto, e aí, era uma vertigem intelectual, de percorrer a história da arte de um lado para o outro do outro para um. Essa articulação interna, que ele trabalhava muito, como o Warburg. Essa coisa de ir pra frente e pra trás, viajar

por dentro da obra de um artista e chegar na obra do outro, sempre abrindo novos significados. Isso é vertiginoso. Eu estive agora visitando ele, em fevereiro. Tinha uma exposição em homenagem a ele no Beaubourg, onde foram expostos trabalhos de pintura e arquitetura.....ele foi muito importante pra mim.

SCG: E quando você volta para o Brasil, como foi esse mergulho na história da arte, que era um mergulho que você já vinha fazendo, afinal você escreveu a tese lá, mas em termos pictóricos, de pintura mesmo?

CZ: Escrevi lá. Mas em termos de pintura, a gente teria que ir com calma. Eu teria que mostrar como isso ia se transformando. Acabo de defender a tese e volto para o Brasil. Esse cosmopolitismo do Damisch era acompanhado por uma imersão no Brasil, o tempo inteiro. Com nesse negócio de tese você fica sem sair de casa, escrevendo e, às vezes, eu tinha que ir na esquina comprar o jornal para me lembrar que eu estava na França. E quando eu volto, eu volto muito com esse negócio, o Brasil dentro de um prisma mais amplo. Algumas questões já vinham me preocupando, como os expressionistas abstratos. Já tinha visto as Nymphaeas do Monet. Todo o tempo que eu vivi na França, o Orangerie estava fechado para restauro. O Jorginho [Guinle] vivia me dizendo que eu tinha que ver aquele Monet. Eu dizia, não posso ver, está fechado. No último mês abriu. Então, quando eu voltei eu tinha algumas questões em mente. No Brasil, para mim, eram dois os artistas que mais me interessavam em termos produtivos: Volpi e a Tarsila. A Tarsila porque, não sei se alguém já escreveu sobre isso, eu não conheço bem a literatura sobre o Volpi, mas eu acho que tem uma Tarsila no Volpi. E fui trabalhando. Eram essas pessoas que estavam, de certa forma, diluídas no trabalho. Posso até comentar depois mais especificamente. Mas eram muito mais motivações internas mas que pesam, não é? Determinados trabalhos do início dos anos oitenta são retângulos longitudinais. Por que? Porque ali tem Monet. Têm faixas contínuas. Por que têm faixas contínuas? *All over*. As cores são secundárias e diluídas por causa do Volpi. Didaticamente falando, vai por aí.

Hoje em dia a arte virou outra coisa. Diferente, mas de uma certa maneira consequência daquilo que eu vivi. Nós éramos os iconoclastas. Mas tudo bem. A arte tomou outra dimensão, outras linguagens, outras possibilidades, em um mundo diversificado e com muitas possibilidades. Quando eu retomei a pintura, sentia que estava fazendo uma coisa que não tinha nenhuma caução, nenhuma garantia institucional, nem pública naquele momento. A ideologia era a da morte da pintura. Isso durante uns dez anos, viveu-se isso fortemente. Depois a pintura reaparece com força e se diversifica. Eu acho que a pintura é neste novo campo da arte, o suporte específico que permite o exercício da história. Isso é o que me interessa.