

Convicção e pintura

Paulo Venancio Filho

2000

Fidelidade à pintura, domínio e maestria: determinações que hoje parecem datadas e ultrapassadas conduzem, desde o início, os propósitos que encontramos reafirmados ainda mais nesses últimos anos e presente aqui na obra de Carlos Zilio. Pois é disso que se trata; estamos considerando o momento cauteloso e já atual de ponderação sobre a constituição de uma obra e o tema, talvez ainda mais temeroso e cada vez mais sugerido, que é o da viabilidade da obra-prima como realização ainda possível e ansiada. O sentido retrospectivo, esta noção que aos poucos parece perder importância frente à dissolução da história, é parte indispensável da compreensão moderna que a pintura de Zilio exige. Só através da conformação histórica da obra se estabelece a sua necessária compreensibilidade; não fosse o trabalho de Zilio, ele próprio uma meta-história pessoal da pintura, que se auto-verifica reagindo constante e incansavelmente aos últimos grandes nexos da pintura moderna e contemporânea.

Retrospectiva portanto não é aqui modo de exibição, mas de emergência de uma reconfiguração e necessária compreensão da obra através de um conjunto significativo de pinturas realizadas na última década que motivam uma visão que o trabalho descortina de um horizonte superior: aquilo que foi, é e, quem sabe, será; e que, antes de tudo, é principalmente o momento forte e determinante do agora.

São vários os impasses e conflitos que encontram sua resolução ou superação nesse percurso dos últimos anos e que delineiam um momento do desfecho da história de uma tentativa ainda em curso que só esta pintura procurou realizar, sem outra escolha. A questão tem origem, deslocada, nos anos 70, em Paris quando tinha Nova York como horizonte inevitável. A pintura de Zilio é, em certa medida e no caso da formação do pintor brasileiro, um capítulo daquele nosso tão conhecido desajuste das “idéias fora do lugar” – no caso o “lugar” é que tinha sido abandonado pelas “idéias”. Nos anos 70 ele vai para Paris, cumprir o percurso tradicional do artista brasileiro desde o século XIX. Zilio faz parte da última geração de artistas brasileiros a ir para aquela Paris, destino final e inevitável da nossa formação do intelectual e mais ainda da nossa universalização mental – existe aí um certo desfecho da parábola da pintura brasileira. Na Paris já artisticamente em descenso, tem a experiência da conversão in loco à grande tradição pictórica e ao problemático destino da pintura moderna. Paris, para nós ainda o centro civilizatório da Europa, tinha se mudado e a hegemonia cultural se transferido para Nova York: uma das causas da “crise da ciência européia” na expressão de Argan. Crise daquela ciência universal da qual a pintura era uma das expressões superiores e Zilio um iniciante, de imediato, convicto e já plenamente desamparado. Herda, provavelmente por extensão da nossa dependência cultural, algo da perplexidade e desencanto europeu frente ao irremediável da mudança de paradigma. Existem alguns momentos de luto na pintura de Zilio que não se encontra em nenhum pintor europeu.

Diante de um horizonte pictórico cindido aparecem um Barnett Newman, um Robert Rauschenberg, um Jasper Johns que, sob um olhar europeizado desencantado, tensionam a história do nada entre o pragmatismo e o existencialismo. O nada sereno

e sublime de Barnett Newman e o nada metódico e sistemático de Ryman, o nada despojado do absurdo, do desespero e também o da incomunicabilidade apresentam experiências que o nosso entendimento existencial desconhece. Também nesse momento tem início aquela presença, ainda hoje perceptível, da tensão que se instala na pintura pós-pop em reavaliação e que a pintura de Zilio absorve de imediato. À dúvida de Cézanne, a carga européia que permanece como problema e afinidade intelectual, logo vai se juntar, em especial, a desconstrução minimal intrincando ainda mais o desígnio de um trabalho em formação: começa a partir de dois pontos terminais. Colocamos os termos, não há mais solução a priori, a chamada “morte da pintura” recoloca toda a história da pintura moderna como problema. A afirmação moderna da autonomia, a redução cada vez mais intensa aos seus meios próprios, todas aquelas determinações que qualificavam a pintura moderna tinham se transformado, a cada momento e para cada pintor, nas condições iminentes da sua crise e “morte” inevitável.

O que é possível pintar depois de Malevich, Mondrian, Pollock? Quem não iria ter medo de Barnett Newman e Robert Ryman, dois grandes vencedores da crise? Para Zilio a crise logo se tornaria irremediavelmente uma imposição intelectual e assumiu o caráter de uma obrigatoriedade moderna, a mesma que noutros tempos, nos anos 10 e 20 deste século. Tarsila do Amaral chamou de “serviço militar” do cubismo. Zilio encarou-a pelo seu aspecto mais difícil, como uma crise total, enquanto outros se davam conta das possibilidades que certos aspectos particulares ofereciam com a desarticulação geral do gênero. Mais do que nunca, com o fim dos gêneros e dos estilos, era o exercício da pintura como tal que estava radicalmente em questão. Só a determinada convicção, agora sem qualquer garantia, no sentido elevado da pintura como manifestação da visualidade moderna, impulsiona Zilio – o dilema está no fato deste alto destino trazer agora irremediavelmente um sinal negativo, manifestar um não-sentido, uma estranheza, uma descontinuidade radical com o mundo.

Da conversão à pintura surge um método que vai se especificar a cada etapa e levando o trabalho a seguir um percurso instruído: a repetição é uma certa condição Paris e é tudo em alguns desenhos pouco conhecidos da época, aliás a pulsão repetitiva já se encontrava desde antes de Paris nos trabalhos conceituais de Zilio. Suponho que pelo próprio título esses desenhos manifestavam uma atitude francamente defensiva, muito além do reconhecimento angustiado de um estado psicológico que ameaça. A repetição é uma imitação sem conteúdo, vazia, traços atrás de traços, só – e ainda assim a mecânica obedece a um preceito plástico. Traços organizados, medidos, contabilizados em uma seqüência estruturada. Mas a compulsão repetitiva é a forma mecânica de evitar e desviar do vazio. É a aguda e incômoda presença sentida do vazio e a defesa atônita e insistente da sua presença. Logo e decididamente Zilio inicia a desconstrução daquela pulsão defensiva e repetitiva através de uma resolução conscientemente historicista para também superar seus próprios fantasmas históricos: conciliar convicções modernas e experimentar a crise delas mesmas. A pincelada, simetria, ortogonalidade, figura e fundo, estruturação e continuidade do gesto, monocromia, horizontais e verticais, tudo que foi desestruturado e desarticulado deve ser re combinado e repetido. A esta repetição poderíamos denominar de pintar a pintura.

Durante algum tempo repetida e insistentemente aparecia o esquema da

horizontal bloqueada pelas verticais paralelas como a impor os limites a serem ultrapassados. Aquela ausência sem objeto que precisava ser preenchida pela repetição sistemática iria colocar na tela um esquema obstinado a não ceder e a resistir à dissolução – uma variação do ícone moderno da horizontal e das verticais está lá para ser vencido. Dele as pinceladas se afastam e se aproximam, procuram criar um campo de interesse; a resistência do ícone é testada intensamente e em todas as variações, ora buscando a construção de um campo cromático quase neutro, ora acentuando a presença expressiva da pincelada, ora evidenciando a consistência e a inconstância da matéria – quadro ainda é um campo de oposições.

Logo uma cor toma a frente como condutora do fluxo pictórico e absorve em si as oposições. É a subterrânea obsessão por uma cor única, uma cor cuja singularidade é quase não ser cor, que quase não solicita atenção, que é quase somente um veículo para a pintura apenas e que não está dada de início, que vai prevalecer. Uma cor que na sua absoluta monocromia quase uma acromia, indefinida, contrário do azul afirmativo de Yves Klein, uma cor nada, vazia, encontrasse sua presença na ausência e na ausência sua presença: a cor siena mais exatamente pele que cor, cor do corpo que não pode ser outra senão pele obrigatoriamente.

Essa cor ao adquirir sua plena pureza e definição é como se, marginalmente, amortecesse, reduzisse e até eliminasse a tensão dos elementos formais do processo de rearticulação. Pureza que não é dada em termos cromáticos, seja por saturação ou por depuração, mas por abdicar de sua condição de cor para ser a pele do quadro, não cor sobreposta mas a própria superfície. Uma cor que não pode ser substituída por outras cores, uma cor para deixar as outras coisas serem, uma cor despersonalizada por assim dizer. Uma cor que evidenciasse só aquilo que é.

Zilio, portanto, é um colorista paradoxal: quanto mais afirma a escolha única dessa cor tão ausente de possibilidades cromáticas, mais e mais aquela presença impositiva dos elementos formais tende a se anular e desaparecer. Esta cor tão serena é de fato ativa, diríamos antropofágica na medida em que absorve na sua quase passividade as marcas históricas da pintura moderna e contemporânea e as devolve ao trabalho do pintor.

Nas pinturas mais recentes, a repetição se torna ritmo e dissolve a mecânica da origem. O gesto circular expande e concentra duas dimensões na continuidade do gesto – a medida do braço e a escala da tela como única forma dada. Envolve essas duas dimensões em questão no movimento e, subitamente, se vislumbra aquela circularidade absoluta e total da Dança de Matisse, como uma das direções da pintura. A amplitude do gesto vence o retraimento intimista. A tensão diminui, elástica, invertendo a sua direção, agora de dentro para fora.

Essa dinâmica gestual ampla rompe com a última obsessão com a simétrica e a ortogonalidade sem desestabilizar a economia pictórica própria e a pequena pincelada pode se estender, quase clássica, própria à neutralidade da cor – uma variante contemporânea do Poussin de que falava Cézanne. Realiza-se o propósito de envolver a cor no movimento e não sobrepor, descentralizar o local da ação e romper com a ortogonalidade, a compulsão da vertical.

Analisar um sistema pictórico estrito a partir de dados fundamentais constitui a verificação e reconstituição dessa pintura através daqueles mesmos dados que, no

limite, decretaram a sua morte. Reduzir ao nada ou quase nada era a atitude metodológica de estar na posição de ter a pintura toda como um dado externo integral e objetivada, o oposto do pintor moderno que ainda estava “dentro” da pintura e era parte indissociável dela. A pintura se tornou, de maneira irremediável, algo visto de fora, até, e principalmente, pelo pintor contemporâneo. É ele que deve tentar incorporá-la nesse exílio mútuo.

A pintura se dá agora sob forma de fluxo e não mais de oposições. Como? Na pintura atual de Carlos Zilio o fluxo toma corpo na ultrapassagem de duas resistências e limites: uma mecânica e compulsiva da repetição que é movimento e outra fixa da estrutura que retornava e invariável em cada quadro e que é cor. No final o pintor é vencido e a pintura volta a dominá-lo.

O horizonte possível e indeterminado da obra-prima está presente e pressionando e, ao que tudo indica, aquela problemática e temerosa decisão de se converter à pintura tomada ainda nos anos 70 encontra mais de vinte anos depois um desfecho raro e inédito: uma convicção que se torna vocação.

Copyright do autor
publicado em www.carlozilio.com