

A pele, o corpo e o tamanduá

Paulo Sergio Duarte

Escrito em 2008 para a exposição na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo.

A pintura de Carlos Zilio, na sua paleta, nos seus movimentos, na sua reflexão, solicita certa distância, jamais qualquer empatia efusiva. Distância que pede inteligibilidade e que não se esconde em nenhuma pacotilha metafísica. Como toda pintura contemporânea, exige o contato subjetivo com sua materialidade, muito presente tanto na ação do artista marcada na superfície quanto nos contrastes presentes no uso da tinta e do pincel. Sua generosidade não se dá no encontro fácil, tampouco em qualquer dissimulação ou macetes de procedimentos que divertem e enganam. É generosa porque, já na sua aparência, se entrega por inteiro. Esqueçamos, por um momento, a erudição do artista e alguns dos títulos de suas telas: “Banhistas”, seguramente uma referência a Cézanne e não a Renoir, ou “Et in Arcadia ego”, a Poussin e Erwin Panofsky. Entreguemo-nos ao acontecimento plástico.

A paleta toca em surdina, como o trompete de Miles, mas não é seca como um Martini de Buñuel. Transpira certa sensualidade e inevitáveis associações à cor da pele em muitas áreas da superfície. Muitos desses campos são calmos e preparam o olhar, como um intervalo pitagórico, em consonância com a paleta, para o confronto com as áreas de turbulência nas quais dominam o preto e o branco; ocorrem matizes de cinza que vão se misturar à cor da pele nos movimentos circulares. O discreto refúgio do olhar nos espaços monocromáticos é chamado à agitação, como se encontrássemos juntos privacidade, individualidade, e a ruidosa vida pública, anônima e urbana.

Essa oposição, reiterada em diferentes telas, não admite passagens nem transições. A pintura de Zilio trabalha mais na disjunção do que na conjunção, mais com a descontinuidade do que com a continuidade, nela encontra-se mais genealogia do que gênese. A escolha de nos possibilitar essa experiência é visível nas divisões de muitas de suas telas pela linha vertical estruturante. Mesmo quando se apresentam fisicamente como dípticos, trípticos ou polípticos, a articulação entre os elementos tensionados pela força da oposição é poderosa, sempre predomina a sensação de unidade, a presença de um ente pictórico único sobre qualquer relação de complementaridade, não há independência dos elementos entre si. É sempre uma e somente uma pintura. Eventualmente esse modo é contrariado; por exemplo, quando um círculo vermelho – uma “maçã” – se divide entre duas áreas e é segmentado pela linha vertical. Aí o sistema se desdiz: há divisão, transição e passagem, enfim, continuidade; mas reforça-se o aspecto da unidade de cada obra.

Depois da pele, há outras evidências da relação da obra com o corpo que vão além daquelas que encontramos em toda boa pintura. As voltas dos círculos são a marca indelével de uma pincelada traçada pelo braço inteiro, distantes das curtas pinceladas de pulso dos impressionistas e, nesse traçado, tanto expulsam nosso olhar para além dos limites físicos da tela como o puxam para múltiplos e incertos centros. Mais do que a ênfase planar das superfícies monocromáticas, os múltiplos círculos deslocam qualquer

possibilidade de um centro onde o olhar possa encontrar apoio ainda que provisório. Com os círculos e suas braçadas as dimensões das telas passam a ser consequências diretas do ato de pintar na escala do corpo. A medida é determinada por um campo para o ato de pintar e não decisão arbitrária para preencher uma parede.

Às naturezas mortas e vocadas nas figuras dos crânios vem se juntar uma natureza viva, vivíssima na sua forma pictórica: o tamanduá. Mas nem por isso a paleta se abala, mantém sua serenidade e discrição apesar da figura esdrúxula que se infiltra nessa pintura suportada por rigorosa reflexão. Há uma anedota biográfica para a presença do tamanduá: era o bicho de estimação do pai de Zilio quando criança no interior do Rio Grande do Sul. E o tamanduá brincava descendo o corrimão da escada dos avós do pintor. Mas a palavra tamanduá não designa somente o mamífero latino-americano comedor de formiga e cupim; usa-se também para nomear uma grande mentira. Mas não é isto que o artista está nos mostrando? Isto não é um tamanduá da mesma forma que o cachimbo de Magritte não era um cachimbo. Maçãs, crânios ou tamanduás descendo escada, caindo ou se enrolando nos círculos, hoje, nos interessam porque é pintura. Zilio escolheu e constrói seu destino: essas telas materializam um dos capítulos de mais de quarenta anos de prática artística e trinta anos de pensamento pictórico.