Que história é essa?!

Entrevista com Carlos Zilio, realizada por Arte&Ensaios, em 04 de setembro 2006, no ateliê do artista com a participação de Beth Jobim, Glória Ferreira, Guilherme Bueno, Izabela Pucú, João Magalhães, Lívia Flores, Regina de Paula, Ricardo Basbaum, Ronald Duarte e Vanda Klabin. Contou também com perguntas, enviadas previamente, de Marisa Flórido, Alexandre Sá, Enrico Rocha, Felipe Scovino e Daniela Mattos. Edição Glória Ferreira.

Beth Jobim *Conheço seu trabalho mais a partir da década de 1980, quando conheci você e passei a acompanhar mais suas exposições... Sua pintura sempre tem um caráter de ação. Você faz uma ação na tela com o material, e essa ação tem uma referência... está dentro da tradição da pintura e de tudo. Há bastante tempo você tem também trabalhado com essa fragmentação do suporte. Você pensa em continuá-la?*

Carlos Zilio Você conheceu meu trabalho justamente quando comecei a enfocar a pintura como questão principal, o que coincidiu com minha volta ao Brasil e a exposição simultânea à do Jorginho [Guinle] no Espaço ABC [Funarte/MAM-RJ, 1982]. Não conseguiria ver meu trabalho com algumas características tão marcantes ao longo do tempo. Quer dizer, há algumas coisas em comum: o fato de ser pintura tem sempre uma remissão a alguns artistas importantes para mim. Com maior clareza ou maior insinuação no início. Depois vai se diluindo. No entanto, é um trabalho de fragmentações, de pedaços. Não sei nem direito como costurar isso tudo. Essa coisa da ação, etc... talvez em um período mais recente. Nos anos 80, sobretudo na primeira metade, não veria isso. Há uma fragmentação interna. Não é um percurso linear. Não sei o que é, mas sei que não é linear.

Guilherme Bueno *Há 10 anos, no catálogo da exposição Arte e Política 1966-1976 [MAM-RJ, 1996] você conta que, um pouco antes de voltar ao Brasil, uma exposição do Cézanne o emocionou muito. O que significou para um artista, de uma geração que questionou a pintura, esse novo impacto com a obra do Cézanne? Depois, você se define como um artista que, eventualmente, está trabalhando com a pintura. Em especial no quadro dos anos 80 (época de sua obra, hoje em dia, menos conhecida), o que significou a decisão pela pintura, o tipo de pesquisa que você passa a fazer, sobretudo quando existia todo um apelo em torno da pintura, pelo menos no senso mais geral?*

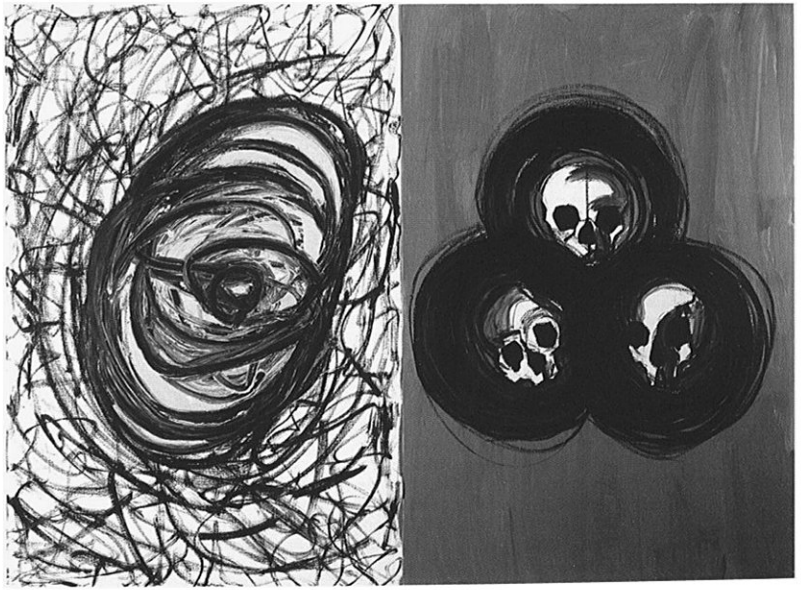
CZ Minha relação com a pintura não tem nada a ver com o que vai acontecer na década de 1980. Nem a minha, nem a do Jorginho. Ele ainda criou um vínculo qualquer, ou criaram com ele. Convivemos juntos em Paris, entre 1976 e 1980, quando a pintura se tornou para mim uma questão. O Jorginho não trabalhava. Trabalhava com a cabeça, mas não fez nenhum trabalho. Discutíamos muito pintura, íamos muito a museu juntos. E foi importante, porque ele tinha uma cultura pictórica e de arte muito grande.

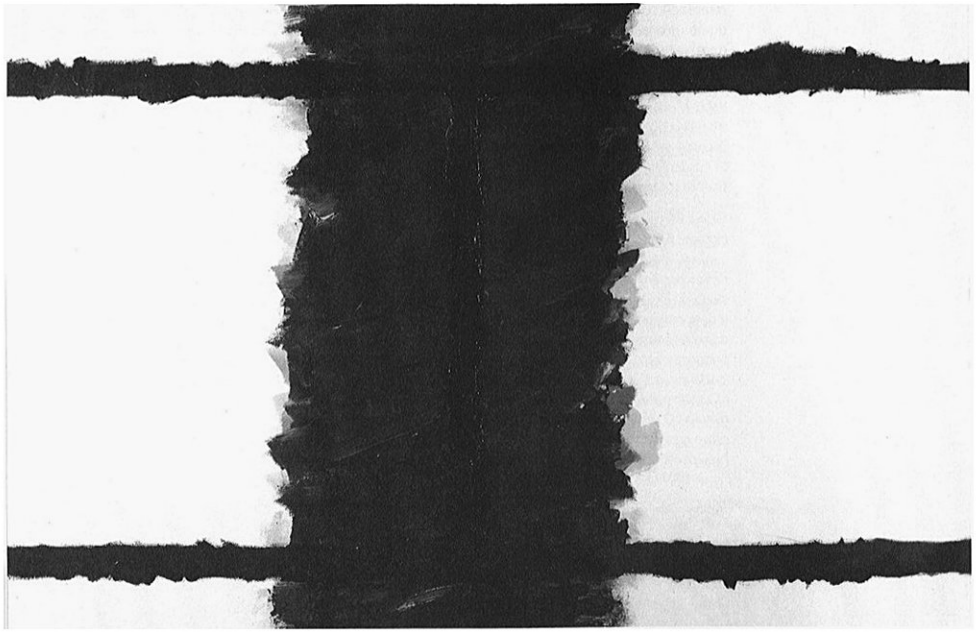
GB *Você faz um caminho completamente diferente. Não é um momento de lançamento de sua obra, mas de um ponto específico de uma trajetória iniciada desde o final dos anos 60, com um corpo de questões anteriores.*

Vanda Klabin *Você estudou pintura com o Iberê Camargo (1963/64) e no ano seguinte entrou para o IBA [Instituto de Belas Artes/RJ]. Mas logo em seguida há um momento de ruptura com a pintura, quando você conhece Antonio Dias, Rubens Gerchman e, mais tarde, Hélio Oiticica; você toma contato com a exposição da Nova Figuração (MAM/RJ) e com a exposição Opinião/1965 (MAM/RJ). A partir daí seu trabalho adquire um outro tipo de aderência. Você participa das mostras Nova Objetividade/1967, Opinião/66 (MAM/RJ), ingressa no movimento político estudantil; participa de movimentos, vamos dizer, de antipintura, e seu trabalho parece ficar mais vinculado à Arte Conceitual. Em seguida, você decide viver em Paris como exilado, entre 1976 e 80. Seu reencontro com a pintura e com a obra de Iberê Camargo vai ocorrer em Paris em 1978, por ocasião de uma exposição do Iberê na Galeria Debret, em Paris. Além disso, você sempre mencionou a importância da exposição, que você teve a oportunidade de ver, dos últimos trabalhos de Cézanne. A sua adesão à pintura , a um pensamento pictórico parece incondicional, a partir de então?*

CZ Há esse momento de aprendizado com o Iberê, em parte aqui neste ateliê. Depois, há uma exposição de argentinos no MAM, chamada Nova Figuração, que influenciou toda essa turma: o Gerchman cita esse fato textualmente. Não participo do Opinião 65, ainda estava muito vinculado ao Iberê. E Opinião 65 é o impacto. Depois isso se amplia. Nessa ocasião, já estava em curso uma relação com a geração neoconcreta. Há, então, uma aproximação entre os neoconcretos e a minha geração, digamos assim, que vai se consubstanciar na Nova Objetividade [1967]. Depois disso, há ainda algumas manifestações, mas há, sobretudo, uma espécie de diáspora dos artistas. O Antonio [Dias] viaja cedo, o Hélio logo depois, e também o Gerchman – todos levados um pouco pela ditadura e um pouco para conhecer o mundo. Estou fora dessa, metido em política. Só saio da cadeia em julho de 1972. Retomo, então, contato com esse mesmo pessoal que se reúne, conversa – de modo geral, cada um está com o seu trabalho, que tem ainda a ver com a Nova Figuração, mas outros elementos aparecem, como o Duchamp e a Minimal Art. Os construtivistas russos também começam a aparecer com força. Esse era o universo que eu andava até ir para Paris. Em Paris, acontece uma espécie de um momento de reflexão muito importante – é basicamente uma pausa. Fico um ano, ou um pouco mais, sem trabalhar, olhando muito, fazendo alguns desenhos... Fiz um livro de registros que se chamava *O Impasse do Astrolábio*. O astrolábio é um instrumento que possibilitou a navegação, a descoberta do Novo Mundo. E tinha a ver com a minha dificuldade de orientação e, por coincidência, era o nome da rua onde eu morava. Só que "impasse" em francês é beco – beco sem saída – o que dá no mesmo. E eu estava em um beco sem saída. É um momento de muita reflexão, de muita convivência com museu – coisa que antes me recusava a fazer, achava caretice. Essas coisas vão se adensando. Não trabalho. Trabalho indo a museu, lendo muito, fotografando, fazendo esse livro, desenhos... enfim, sobrevivendo. Havia aí, acho, latente uma questão, talvez uma questão de fundo: a da minha geração. Geração que viveu a questão da utopia. Havia um problema que talvez viesse me inquietando: o de uma relação com a história e conseqüentemente com a história da arte. O que é história? Que história é essa em que me meti? Que história era essa em que eu acreditava, que basicamente tinha um determinismo que iria gerar uma utopia social? E isso para mim era uma coisa líquida, certa. Ao mesmo tempo tem um sentimento muito grande de derrota desses ideais todos – que talvez sejam um limite da cultura brasileira. Eu era, como dizem os cientistas políticos, um simples ator de uma coisa começada no início do século 20 no Brasil, que chega a uma certa densidade em torno dos anos 50, 70, com várias feições, mas com essa mesma crença de fundo. Quem protagonizava isso muito bem era o Mário Pedrosa, por exemplo, que estava sempre acreditando em um desdobramento possível – personificação muito clara da utopia de um intelectual. Fiquei meio desnorteado no meio disso tudo. Esse meu desnorteamento tem a ver com a minha relação com arte e necessariamente também com a política. Curiosamente, achava que havia visto a exposição do Cézanne e logo depois uma retrospectiva do Jasper Johns, mas agora revendo as datas, percebi que o Johns foi antes do Cézanne. E o Johns é um artista muito importante para mim. Devo ter tido um impacto muito grande com ele e depois levado a cacetada final com o Cézanne... É claro que há uma ligação entre os dois. Muitas vezes há uma referência direta do Jasper Johns ao Cézanne, em meio a outras referências, mas muito clara. A exposição do Cézanne dava um sentimento de solidez histórica muito grande. Algo que situava você no tempo e dava a dimensão de um processo histórico embutido naquela pintura. Ela tinha o seu tempo muito claramente e, ao mesmo tempo, a densidade de um processo histórico. Talvez tenha sido isso que me fez novamente vincular pintura e história, e reformular a minha visão do que seria história, do que é a historia da arte. Foi um período em que estudei muito, li muito, essa coisa toda e, além disso, havia o problema do Brasil: o que era ser um artista brasileiro? Eu não era exilado, mas vivi o clima do exílio profundamente. Aliás, um dos motivos por que fui para Paris foi por ter muitos amigos lá. Estando longe, via-se o Brasil com outros olhos. No meio dessa coisa de estudar, etc., bati em um texto do Damisch e fui procurar sua aula. E essas coisas se fecharam: Cézanne, história, pintura e Damisch como uma compreensão possível da história da arte.

Glória Ferreira *Delacroix, em um momento de seu diário, diz : "Que adoração é essa que eu tenho pela pintura? Apenas a lembrança de alguns quadros me penetra de um sentimento que me mexe em todo o meu ser, mesmo quando não os vejo. Tal como esses sentimentos raros e interessantes que encontramos de tempos em tempos na vida e, sobretudo nos primeiros anos". Damisch, na célebre introdução ao diário do Delacroix, fala da relação entre memória e afeto presente na pintura, igualada em seus efeitos a uma rememorização. Voltando ao que a Vandinha falava do Iberê, deste ateliê onde estamos agora, dessa presença e memória, eu perguntaria: os seus trabalhos de pintura até pouco tempo tinham uma presença muito forte de rememorização da tradição da pintura, da questão brasileira também, dos modernistas. Hoje, parece-me, emerge uma memória de seu próprio trabalho, o de pintura e também o marcado por um viés conceitual. Como você veria essa relação com a história e com o presente dessa pintura? O viés conceitual não permanece, também, em seu trabalho de pintura? Da última vez em que estive aqui falamos de seu quadro* Quem tem medo do verde, amarelo, azul, branco e de Barnet Newman?, *perguntei sobre a volta da cor, e você disse que era uma cor conceitual.*





CZ Com relação às citações do Delacroix e do Damisch, acho perfeito. Essa relação da pintura com seu passado não é, digamos, mimética, naturalista, de aprender recursos, técnicas, etc., porque isso é impossível. As técnicas mudam, o tempo histórico muda. Iberê, por exemplo, ia para o Louvre – talvez tenha sido o último de sua geração a fazer isso, o que, antes, era comum – e copiava, como uma forma de apreender. Isso vinha de uma sistemática, um resíduo da cultura das academias. Quando eu ia aos museus com o Jorginho, nunca copiávamos nada. Víamos, olhávamos, discutíamos, apreendíamos... Na verdade, é mais uma relação profundamente afetiva com aquilo. Determinadas soluções, determinadas características e poéticas ficam armazenadas, de modo extremamente impregnante na memória. Essa foi, acho, uma das características iniciais de minha pintura: ter que, durante pelo menos cinco ou seis anos, me debater com esses fantasmas. Debater-me por um lado difícil, porque eles estavam muito presentes e, por outro lado, muito afetivo, porque eram pessoas com as quais eu tinha uma relação de admiração, de tentativa de descobrimento. Isso é um aspecto. O aspecto da rememoração em geral... Não sei. Está acontecendo, mas não sei onde vai dar. Tem um aspecto conceitual que está voltando, aspecto que faz parte do meu processo interno. Evidente que verde, amarelo, azul e branco não são cores no sentido de buscar um cromatismo, um preciosismo. É uma referência mesmo, uma provocação. Eram cores para o Barnett Newman, que fez uma série chamada *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, que era uma provocação ao Mondrian. Para mim, em 1982, quando fiz um quadro verde, amarelo, azul e branco pela primeira vez era uma brincadeira com o Barnett Newman e um desafio ao olhar brasileiro: isso aqui também é cor. E hoje, para mim, já é uma

referência àquilo. Tem um distanciamento interno. Dá-se um duplo movimento de afastamento, o que é uma questão realmente conceitual: mexe com citações, com autocitações. Faz parte, creio, de meu substrato de geração, sobretudo da presença da discussão conceitual dos anos 70.

Regina de Paula *Você falou que a sua geração tem uma questão de utopia. Vive-se agora vive em um momento em que a arte tem uma dimensão estratégica, à qual ninguém consegue, acho, escapar. Como você vê isso?*

CZ Explica melhor essa "questão estratégica"...

RP *Hoje tem-se que ter mais do que uma idéia utópica, como você disse que sua geração tem: a arte hoje se articula dentro de estratégias.*

CZ Não acho que naquele momento não houvesse estratégias. Estratégias no sentido mais específico do sistema de arte, algo que também vamos descobrir, e que é próprio dos anos 70. Não havia antes escala suficiente para dar substância ao mercado. A complexidade maior do sistema de arte brasileiro é posteior. De certa maneira, tivemos que enfrentar essa situação tendo dois objetivos: de um lado, o mercado surgindo com força, privilegiando um tipo de produção que não tinha nada a ver com o que se fazia; de outro lado, uma censura que também nos restringia, e muito. Algumas manifestações aconteceram como a do Antonio Manuel, as de Barrio e outros artistas, no final dos anos 70 (quando eu estava clandestino), relacionadas à censura, como a censura à representação brasileira na Bienal de Paris... Cinco pessoas se reuniam para conversar, beber chope e já eram suspeitas. Tínhamos esses dois problemas. Essa situação foi pensada, pela primeira vez, em termos de uma relação conceitual, conceitual no sentido de "do que se trata?". O esforço da *Malasartes* foi o de pensar esse problema. O editorial do primeiro número chamado "Circuito de Arte", foi escrito pelo Ronaldo [Brito], mas o grupo estava sabendo que vivenciávamos essas questões, as quais, aliás, nos tensionavam internamente. Havia, então, uma estratégia nossa enquanto artistas: aprendemos a formular estratégias de relação entre produção e circulação. Quando falo em utopia, falo em um sentido mais amplo. Um setor forte da intelectualidade, dos artistas estava engajado em um projeto de transformação social, baseado em uma visão de história que tinha como final uma relação de construir uma sociedade utópica. E essa utopia era uma coisa que se fazia no presente. Acreditava-se piamente que se tinha uma conexão com uma estratégia histórica em um sentido mais amplo... que ninguém poderia deter aquilo. Esta marcha era liderada por uma vanguarda política. Vanguarda foi também a maneira como os movimentos artísticos até os anos 70 se autodenominavam. Havia, portanto, uma visão compartilhada entre a transformação da sociedade e das artes.

RP *Era uma visão humanista, então.*

CZ Certamente.

RP *E você acha que é possível hoje?*

CZ Não...

BJ *Você acha que havia uma relação direta, de que a pintura estaria ultrapassada nesse momento dentro dessa ideologia? Uma relação dessa utopia com a morte da pintura?*

GB *A briga que vocês têm, nos anos 60, em torno da pintura é contra a pintura como um sistema em geral ou é contra a pintura entendida, ainda, como pintura de cavalete?*

CZ Contra a pintura em geral. Evidentemente, as pessoas admiravam Pollock, todo mundo o conhecia, mas ninguém mais queria fazer Pollock. E é estranho, mas ninguém conhecia direito Warhol, Rauschenberg... Ninguém conhecia muita coisa. Essa possibilidade de ver, pela internet, o que está acontecendo em uma galeria, por exemplo, não existia. De vez em quando pintava uma revista, ou coisas importantes na Bienal de São Paulo, de vez em quando alguém chegava do

exterior com novidades... uma matéria ou outra nos jornais. Era uma informação muito fragmentada. E ainda tem mais: a nossa relação com a geração neoconcreta era fragmentada também. Conhecia-se, mas não havia ainda acontecido o encontro, que vai se dar em torno de 1964/65, por aí, e se estreita a partir de 1965. Acho que era, sim, contra a pintura em geral: a pintura estava ultrapassada. Lembro-me, claramente, que havia no grupo alguns artistas que ainda trabalhavam com pintura a óleo e eram criticados: "isso ainda tem a ver com a subjetividade, pintura é uma coisa lisa, industrial, não é mais pintura, é um objeto, etc.". Havia um pouco essa visão de antipintura, de morte da pintura. Não era nada muito teorizado não, era muito espontâneo.

Lívia Flores *Voltando um pouco à questão da rememoração: ontem lendo o seu texto para o livro sobre o Iberê (Diálogos com Iberê Camargo) me chamaram a atenção duas expressões que você usa em nota. Em uma, você fala de "fatalidade de uma poética" referindo-se a um fio que percorre a obra de Iberê, ligando desde as obras iniciais nos anos 40 a todo o conjunto da obra, e depois você fala também de sua "década de iconoclastia". Fiquei pensando de que maneira essa década de iconosclastia entra na fatalidade da poética do seu trabalho. Como é essa relação?*

CZ No caso do Iberê, é surpreendente: se pegarmos um quadro dele quando era jovem, no Rio Grande do Sul, sem nenhuma informação, vê-se que ele já tem esse universo expressionista muito delimitado, o que permanece ao longo de sua vida. Quando sai disso para fazer o que Tarsila chamava de "Serviço Militar" – aprender com determinados mestres, no caso dele, com o Lhote e o De Chirico, e no da Tarsila, com Lhote e Léger – são momentos muito específicos. De modo geral, ele percorre uma poética. No meu caso, o que você fala e o que a Glorinha me perguntou me levam a crer que alguma coisa daquele período iconoclasta está voltando. Essa coisa, mais aparentemente conceitual, pode ser uma releitura minha já com esse distanciamento – de me olhar de longe. Não sei. Pode ser. Ainda está em processo. Não tenho a menor idéia de o que sairá. Ao mesmo tempo, apareceram muitas referências: maçãs e caveiras, por exemplo, que explorei em 1985, que tinham a ver com Cézane, com Matisse.

Ricardo Basbaum *Queria retomar um pouco a pergunta da Beth, que se perdeu na conversa: ela falou do gesto, da ação, e é muito interessante como isso tudo vem, também no trabalho do Jorginho, através do corpo de uma maneira muito clara. É como se fosse trazida toda uma memória da história da arte em uma escala não mais idealizada, mas de um para um, com a qual fosse possível lidar. Enfrentar não de uma maneira desigual, mas sendo um ator de uma história que ultrapassa as fronteiras do país e de tudo mais. E não é uma leitura conceitual da história da arte, ainda que tenha signos, que seja uma coisa mais diagramática. Há com muita clareza uma vontade de lidar com essa história em uma outra escala, numa dimensão com a qual seja possível lidar. No trabalho do Jorginho também tem isso. É essa maneira de ver a história que permite também esse deslocamento da arte para a academia, para outros tipos de papéis que parecem ser franqueados por uma maneira de lidar com algo que não é mais um outro lugar, mas é algo que começa a fazer parte, enfim, do cotidiano. É uma pintura, um trabalho muito informado e ao mesmo tempo há uma preocupação de saber o que fazer com essa informação. Não fazer dessa informação só o ilustrativo, mas ter um processamento subjetivo de alguma maneira, e eu penso que disso tudo vem muito da riqueza de seu trabalho. Queria ouvir um pouco você sobre essa maneira de lidar com a história, que não é mais algo idealizado, muito maior do que o corpo, mas do tamanho do corpo mesmo.*

CZ Essa minha, já anedótica, relação com o Barnett Newman tem essa questão. Vi o Newman na 8ª Bienal de São Paulo [1965]. Eu era garoto. Foi sua maior retrospectiva fora dos EUA. Uma das poucas. O que me impressionou muito foi a questão da escala. Na época, não entendia direito. Nunca havia visto isso na minha vida. Sabia o que era tamanho, mas não sabia o que era escala, o que me impressionou muito, além de outras características suas. Com ele tem algo muito engraçado: os artistas que estiveram aqui no Brasil, expondo no Centro de Arte Hélio Oiticica, como o Serra, o Mel Bochner (para não falar do próprio Johns, que é um pouco mais velho), têm, como geração, uma admiração pelo Newman muito grande. Perguntei ao Mel o porquê dessa admiração, e ele disse: "Quando cheguei em Nova York, via o Pollock e entendi tudo; o De Kooning e entendia tudo; a Escola de Nova York estava no bolso, mas o Newman era difícil". Criava, portanto, essa relação para eles, de indagação, de perplexidade. Há essa questão do corpo, da escala do corpo, que é um empreendimento extremamente generoso e que tem, ao mesmo tempo, a relação do aqui, mas de como esse aqui seja transcendente. Não sei se estou respondendo a sua questão. O problema da história, se é que se pode fazer uma relação entre este aqui e outro momento – essa questão da afetividade histórica que a Glorinha falou –, é mais uma vez o que Cézanne deixou evidente. Mas quem matou o coelho teoricamente, para mim, foi o Damisch, com sua visão da história da arte como sincrônica e diacrônica: ela vive o momento presente, ela tem que ser do seu tempo, mas ao mesmo tempo tem uma relação trans-histórica. É um pouco por aí que vejo essa relação primeira dessa veracidade com a tela e depois o que isso permite: essa necessidade de se cumprir com o desafio do seu tempo e, ao mesmo tempo, situá-lo dentro de relações mais amplas... Acredito que a arte tenha duas características: uma é que ela tem uma essência, que é trans-histórica. Para retomar o texto do Bataille, o que nos faz ficar emocionados em Lascaux? A outra é que isso é feito por artistas. Existe esse indivíduo dentro de nossa sociedade que é o artista. Outro dia estava lendo um texto sobre o Gombrich, e na introdução havia duas citações: uma do Daumier, que poderia ser do Delacroix também, mas no caso do Daumier fica mais evidente porque é um militante. Ele dizia: "A arte tem que ser do seu tempo". Embaixo havia uma citação do Ingres que dizia: "Mas e se o tempo estiver errado?". Então, não é uma coisa nem outra. É sincrônica e diacrônica.

Izabela Pucú *Sobre a questão do físico, do corporal, da emoção, sobre a qual você falou... Em um texto sobre sua exposição de 1996, chamado "Ambição e modéstia do prazer", Yve-Alain Bois refere-se a uma declaração sobre o prazer em aprender um ofício que parece estar desaparecendo e, assinala, que esse prazer singular é por assim dizer um meio de resistência contra todas as forças que levam o mundo a sua maior homogeneidade. O que poderia especificar esse prazer singular da pintura? A construção do simbólico? Ou, como perguntou Alain Bois, o que significa deixar uma marca em uma tela? Uma outra questão seria: tendo em vista que os discursos relacionados à produção de arte, na atualidade, parecem, de uma forma geral, aderir a uma lógica da pluralidade, quais seriam então as forças homogeneizadoras às quais você se referiu?*

CZ A pintura é uma das técnicas que mantém uma ancestralidade. Mudou ao longo do tempo, mas é basicamente a mesma coisa: pigmento e alguma coisa para colocar esse pigmento sobre uma superfície. Isso gerou uma destreza... as várias possibilidades que a pintura foi criando ao longo do tempo, a influência histórica sobre os gestos – daí a belíssima frase do Benjamin, sobre o fósforo. O fósforo mudou a maneira do gesto, alguma coisa por aí. Tem a ver com isso: o fósforo e o gesto industrial. E a pintura foi incorporando a gestualidade do seu tempo, etc., mas é o mesmo fazer. Sempre se diz que existe a pintura de pulso, de cotovelo, de braço, de corpo, mas, enfim... Há uma certa relação com o primordial. Não sei se a Lygia Clark usaria o mesmo termo em uma outra dimensão, mas tem a ver um pouco. Com ela, seria uma subjetividade mais imediata, a relação de um com o outro, consigo mesmo. Coloco isso no tempo, na história: é uma relação primordial. Com o cara da caverna, por exemplo. Ontem, conversava com amigos, e como sou muito ignorante em matéria de informática, um deles me deu o endereço de um site onde você põe o nome de qualquer pessoa e vem toda a sua ficha até a

foto da casa onde mora. A homogeneização tem um pouco a ver com isso em uma sociedade em que há um olhar equalizador.

IP *Seria a possibilidade de marcar a subjetividade?*

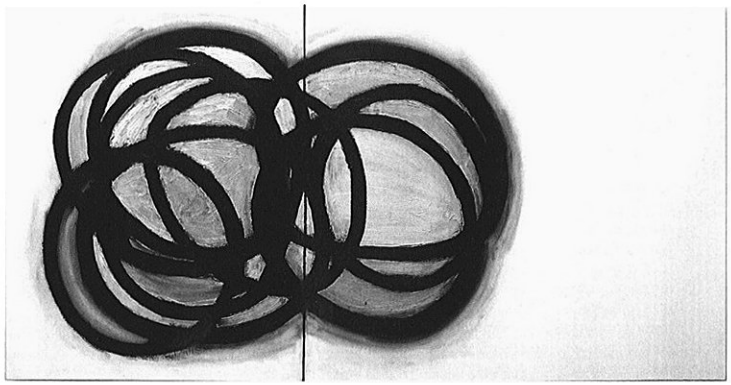
CZ Seria um registro ancestral da subjetividade.

João Magalhães *Zilio, mudando um pouquinho de assunto, queria que você falasse desse trabalho que estamos vendo aqui, agora. Por que faço essa pergunta? Porque, apesar de perceber relações fortes com os trabalhos anteriores, e também com esse dado conceitual, sinto por outro lado quase como um momento de ruptura em relação ao que vi, imediatamente anterior a ele. Haveria essa ruptura?*

CZ Um problema do meu trabalho é esse: estou sempre rompendo comigo mesmo. Isso é complicado em termos de estratégia de trabalho, porque há uma dificuldade em se formar um corpo distinto dentro da produção geral. Na medida em que estou sempre me sabotando, digamos assim, no bom sentido da palavra, vai se tornando problemático. Há uma dinâmica de questionamento interno no meu trabalho que tem a ver um pouco com problemas que o próprio trabalho vai me propondo. Quando comecei a fazer pintura, disse: "vou fazer pintura. Isso para mim vai ser um desafio". Nunca pensei que ela fosse ocupar o lugar que ocupou na minha vida – ser o meu trabalho. E se tornou. Não abriu muito espaço para outra coisa. Me prende. Existe esse processo interno. Durante algum tempo foi um processo em que esses fantasmas estavam presentes, até que surgiu um período de transição, que passa por uma abstração estranha. Depois se demarca, no início dos anos 90, com ortogonais e essa palheta que uso até hoje e a qual foi muito difícil chegar. Uma palheta reducionista de três cores. E a partir o trabalho vai se desdobrando. É deixar a janela aberta, ventilando.

RP *Umas pinturas suas anteriores têm esse círculo mais definido, mas nunca é "o" círculo: são círculos. Há algo de repetição, como quando se joga uma pedra na água e tem aquele movimento... Agora é mais repetido, mas ainda vem do círculo. De onde vem isso?*

CZ Havia um quadro, horizontal, comprido, feito para o Panorama da Arte Brasileira, do MAM-SP [1997], no qual havia várias maneiras de se ocupar, com pinceladas, a superfície horizontal. Uma delas era com círculos. Passados dois anos, olhei para aquele quadro e percebi uns círculos. E comecei a trabalhar com eles, espontaneamente. Aí entrou uma relação do círculo com a



pincelada, com o preto e com essas cores, que lembram cor de pele. Uma relação que vem da questão do desenho. Coisas que só eu sei e que são até indecentes de falar em público, mas já que comecei... têm a ver com as minhas lembranças do Matisse, do Cubismo, de deixar o desenho aparente, a tinta ocupando os espaços...

RP *Coincidindo com esse gestual, essa forma se tornou mais densa...*

CZ Por volta de 1990, a liquitex, a tinta acrílica, não foi me dando mais o que eu precisava. A pintura foi requisitando massa, e a tinta acrílica não é feita para isso. Aí fui naturalmente voltando. "Voltando" para o óleo, o que não fazia desde as aulas com o Iberê. O óleo é uma tinta de muita personalidade. Tem muitas resistências, muita corporeidade. Não é fácil lidar com ela. Foi um reaprendizado. É o De Kooning quem diz: "A tinta a óleo foi inventada para pintar a carne". E é verdade. Aquele quadro ali, por exemplo se chama "Banhista". Podem achar que eu estou maluco, mas é o seu nome.

RB ... *fazendo conexão com a história da arte ao mesmo tempo.*

JM *Vou fazer uma pergunta que é continuação da outra. Me explicando um pouco melhor: até sua grande exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica [2000], além de todas aquelas relações possíveis com a história da arte, se sentia ali também um trabalho quase clássico. Eu até falei uma vez com você que seu trabalho era digno. E não sinto mais seu trabalho tão digno assim. A diferença que estou querendo me referir é esta: você tem alguns trabalhos que são até francamente feios.*

CZ É...

GF Pergunta, por e-mail, de **Marisa Flórido**: *"A opção pela pintura não seria uma opção ética ou, ainda, política, pois implica, como você mesmo coloca, uma relação e uma reflexão sobre a(s) história(s), a(s) pessoa(s), as da arte, as do mundo, as da vida e as do homem em geral, suas possibilidades, cruzamentos e desvios. Se assim for, como você relaciona sua produção anterior, em que as referências políticas eram mais explícitas, e a atual, sob esse ponto de vista?".*

CZ Acho que tem... O meu trabalho antigo – não necessariamente a pintura – tinha uma coisa ética muito mais ligada à política, um ponto de vista muito mais imediato, imediatista. Havia essa deliberada vontade de ser agitação e propaganda, como se dizia na política. Tanto assim que meu último trabalho antes de abandonar a arte para fazer política [*Lute, Marmita*, 1967] era um panfleto para ser distribuído, aos milhares, em porta de fábrica. Evidentemente não passou de um projeto – que me deu a lucidez de ser mais efetivo fazer política do que fazer arte na porta de fábrica. Havia esse imediatismo, de uma resposta com funcionalidade. Depois, aquilo, como disse, não me satisfazia mais. A arte precisava ter, para mim, uma densidade maior, explicar para mim mesmo alguma das minhas indagações. A pintura ganhou, então, essa dimensão ética no sentido mais amplo da palavra. Desse estar no mundo, dessa relação com a história, e de, ao mesmo tempo, estar no presente... Como o João falou, minha pintura está sujando. Está sujando porque ela está no presente. Minha tentativa é essa. Pode ser infrutífera, mas minha tentativa é sempre essa.

VK *Suas diversas atividades como professor, editor e fundador de revistas importantes* (Malasartes, Gávea) *foram decisivas para a constituição um novo território de ação e discussão sobre a cultura por meio de um posicionamento crítico, buscando as articulações da arte com outros campos do saber, e ao mesmo tempo marcaram a presença de artistas no que seria pensar a arte brasileira. Seu livro* A Querela do Brasil *[Funarte, 1982, 2ª edição, Relume-Dumará, 1997], resultado de sua tese de doutorado, foi bastante revolucionário em termos de pensamento crítico; como professor da PUC-Rio, você coordenou pesquisas extremamente significativas, como as sobre Goeldi, Guignard e a Formação do Artista no Brasil... Esse embate e esse tom crítico e radical que tangenciam tanto sua prática como professor como suas outras ações que englobam diversas lutas políticas, você acha que aparecem em sua pintura e em suas reflexões estéticas?*

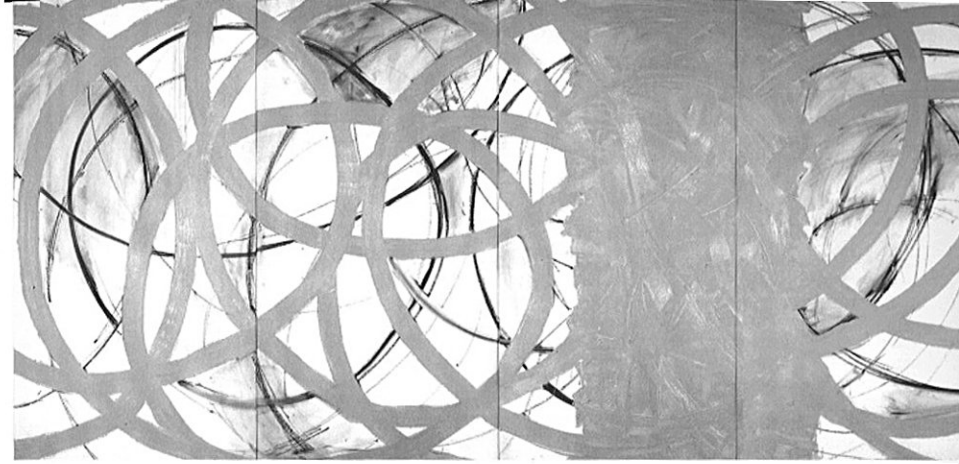
CZ Aí tem dois problemas. Um deles é ter escolhido ser professor, e sobre isso podemos conversar depois. Agora, já que era professor, que tipo de professor ser? Tenho um ego meio complicado, ele passa necessariamente pelo coletivo. É uma afirmação do "eu" pelo coletivo. Então, já que eu era professor, queria fazer coisas no espaço onde eu estava, e era um espaço muito primitivo, no sentido em que as instituições de arte no Brasil estavam ainda muito iniciais. Foi um pouco isso. Acho que todas essas participações minhas como professor ou como artista, no caso da *Malasartes*, ou antes de ser professor, com *A Querela do Brasil*, tem um pouco essa concepção de fazer uma micropolítica. Ser professor, para mim, sempre foi uma atividade política.

GB *Relacionando datas: em 1984, é lançado o primeiro número de Gávea. Mais ou menos 10 anos depois você vai fundar outra pós-graduação de artes visuais voltada para artistas. Nove, 10 anos antes da Gávea, parece-me interessante assinalar, você participa da fundação da* Malasartes *e ao mesmo tempo tem trabalhos que pesquisam outras linguagens – as instalações na galeria Luiz Buarque de Hollanda, o filme super-8 [*Mamãe fiz um super 8 nas calças*, 1974], por exemplo... Pensando na relação histórica que você vai ter com a pintura, uma história sensível, todos esses caminhos, desde a experimentação de linguagens, nos anos 70, até essas inserções que você chama de uma micropolítica, todas elas podem ser pensadas como uma busca de um lugar para arte, ou de um lugar para o artista, em uma sociedade que entrou, acho, em crise pós-68. Esses vários lugares para a arte não são também a busca de um lugar para esse sujeito artista, de uma existência dele no mundo?*

CZ Em parte, sim. O livro da Glória e da Cecília [*Escritos de artistas anos 60/70*] mostra essa conjunção de textos de artistas, etc. É uma demanda sim, histórica, de uma maior participação dos protagonistas na história. No Brasil, isso era muito mais urgente porque ou o artista fazia, ou ninguém faria. Não havia ainda uma complexidade como existe hoje no sistema de arte brasileiro, com instituições, agentes mais preparados. Tudo era mais precário. Particularmente para um projeto alternativo como era o nosso, a disponibilidade era muito pequena. Os espaços foram conquistados, como foi o caso do espaço experimental do MAM, que na época era uma instituição com um relevo muito maior por ser praticamente a única no Rio de Janeiro. Os artistas tinham que fazer. Isso, durante os anos 70. Depois, o sistema foi ocupado por seus agentes específicos, etc., e os artistas começaram a se retirar um pouco. De uma certa maneira, a experiência do Ricardo [Basbaum], com a revista *Item* e o espaço Agora, etc., foi um momento similar. Se bem que não igual, porque já havia uma complexidade muito maior do sistema. Mas são situações emergenciais que requerem a presença do artista.

GB *Só para complementar a pergunta: você fala da questão do espaço, e eu acho que existe uma certa analogia desses espaços da arte com o espaço do ateliê. Principalmente, reportando-me a sua entrevista a Marisa Florido, na qual você diz ser o ateliê o parêntesis entre o caos e o caos. Essa discussão do lugar do artista me parece significativa na medida em que, sem romantizar um termo já muito carregado, o artista parece ser a última profissão que ainda pode ser maldita. Ele ainda tem, apesar de todas as contingências, uma possibilidade de negociar algumas regras segundo as quais seu trabalho pode ser produzido, segundo as quais ele pode existir.*

CZ É, mas acho que sou um artista alternativo se comparamos com a trajetória dos meus contemporâneos que começaram por volta de 1965 ou um pouco antes dos anos 70. Fiz uma trajetória muito particular não só pela escolha do suporte como em relação à atividade profissional. Escolhi uma posição, uma alternativa dentro da profissão de artista. Minha experiência na década de 1970 em relação a essa questão do sistema de arte de modo geral fez-me ter consciência de meu despreparo em termos de formação pessoal para ser artista profissional. Resolvi ser professor, que é uma decisão de você se tornar amador. Amador, aí, no sentido mais privilegiado da palavra: um amante, retirando você do aspecto profissional *strito sensu*. Evidente, fiz exposições, vendia..., mas tinha sempre minha atividade de professor como meu meio básico de sobrevivência Minha decisão foi muito clara, e o ensino de arte foi a alternativa que me pareceu mais compatível com a vida de artista.



BJ *Discordo um pouco: conhecendo como aluna sua atuação como professor, penso que ela vai muito além de um meio de sobrevivência. Trabalhar no sentido de construir uma história da arte no Brasil e ampliar o meio seria uma necessidade da sua pintura, que é muito reflexiva. Afinal, uma pintura não existe do nada, sem nenhum elo, sem uma tradição. Como você disse, "ou o artista fazia ou ninguém fazia".*

CZ O que quero dizer é que eu poderia até ter escrito livros ou artigos, mas nunca necessariamente vir a me tornar professor. Vir a ser professor tornou-se para mim uma opção estratégica de como me situar como artista.

VK *Na sua atividade como professor, você trouxe um aporte de autores que praticamente não eram lidos no Brasil, como Yve-Alain Bois, Giulio Carlo Argan, Rosalind Krauss, Meyer Schapiro e outros... Um tipo de leitura que não se fazia no meio de arte no Brasil.*

CZ Sendo professor, vi onde estava: no meio do deserto. Mas sabia que podia ser melhor. E aí já surge esse lado, um pouco do que chamei de engajamento político, de ter um projeto específico para essa área de atuação. Pensei: "Aqui tem um campo para se fazer alguma coisa que, no Brasil, não existe, ou pelo menos não existe como deveria". Foram duas as minhas preocupações: a primeira era formar um curso de história da arte que pensasse criticamente a história da arte e a história da arte no Brasil em particular. Havia, então, de forma muito débil talvez na ECA da USP. E o que houve na PUC foi um investimento em torno de pessoas, de uma geração que tinha um pensamento em comum, e meu trabalho foi mais reunir essas pessoas e a partir daí desenvolver um trabalho de pensar a arte brasileira. Particularmente para mim, que vinha de *A Querela do Brasil*, o modernismo brasileiro estava de cabeça para baixo, tinha que colocar para cima Goeldi e Guignard. Foi o que fizemos logo no início. O que aconteceu no meu trabalho? Aconteceu que o Goeldi passou a ser um dos meus fantasmas, e o Guignard também. E de repente eu me via lá no Jardim Botânico, porque queria entender o Guignard, a cor do Guignard, essas coisas todas. O Goeldi era um problema mais ético, um fantasma mais ético. Uma coisa assim daquela integridade que ele tinha, que também o Guignard tinha, e é fácil saber isso quem conviveu com o Iberê. Não é à toa que um tinha sido professor dele, e o outro, amigo. Há essa necessária inter-relação. Isso que eu falei para o João, da sujeira do trabalho, é evidente que estão voltando coisas, meio Pop, meio conceitual, etc. Aquele *Memória* ali é claramente uma referência àqueles quadros que ainda tinham uma inspiração pop, dos anos 70. Mas ao mesmo tempo há embates com os alunos. Sou obrigado a estar falando de fotografia sem fotografar, de cinema sem ir ao cinema. A janela aberta. Isso é o positivo da coisa do professor.

Ronald Duarte *Conheci você lendo seu texto* A Formação do Artista *que saiu na primeira revista* Arte&Ensaios, *que ainda era uma brochurazinha com apenas 300 exemplares. Tirei xerox desse artigo e o distribui pela graduação inteira. Era um manifesto contra aquilo tudo e ao mesmo tempo propunha um novo olhar, uma atualização com hoje. Há 10 anos estamos trabalhando juntos e vejo que houve uma ponta de lança, mas que estabilizou. Como é esse "hoje" diante desse ativismo acadêmico e desse ativismo do artista pintor?*

CZ O "hoje" é o seguinte: vejo-me aqui confortavelmente sentado ao lado de colegas, que foram meus alunos e que têm uma participação importante como o caso da Vanda, na PUC, e depois com uma trajetória como diretora do Centro de Arte Hélio Oiticica e curadora, alunos e ex-alunos. A Glória também foi da PUC e como professora da EBA na Linha de Linguagens Visuais fez um trabalho extradiordinário como é também a principal responsável pela qualidade e importânica que a *Arte&Ensaios* ganhou. Quando vejo que o Basbaum é diretor do Instituto de Arte da UERJ, fico particularmente contente porque de alguma maneira esse trabalho confluiu para algum lugar. A maior parte dos professores da UERJ freqüentou ou a PUC, ou Linguagens Visuais, então esse trabalho deu em alguma coisa. Existe e rende frutos em vários locais.

GF *Sua trajetória sempre englobou uma atuação política, e sua atuação sempre esteve marcada por uma história crítica muito sofisticada da história da arte brasileira. Em um de seus textos importantes publicados por ocasião da exposição na Galeria do Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, depois reproduzido na* Malasartes *(e agora no livro* Escritos de Artistas*), você falava da importância de o artista assumir a palavra, de não delegar ao crítico a análise de seu trabalho. Aliás, em seu catálogo* Arte e Política, *são reproduzidas várias críticas (ainda havia críticos com colunas em vários jornais), como as de Frederico Morais, Roberto Pontual, Jayme Maurício, Ronaldo Brito no* Opinião, *etc., comentando essa afirmação. Parece-me que, quando você se volta para a pintura, você vai procurar outro tipo de relação com a crítica. Talvez uma relação no sentido definido por Thierry De Duve, um pouco menos de julgamento de valor e mais como uma testemunha, alguém que acompanha, dialoga... Como se relaciona esse posicionamento em relação à crítica e às opções que você foi tomando com relação a seu trabalho?*

CZ O que me foi importante, e isso tem a ver com a minha determinação de uma certa postura independente que achava que essa posição de professor me daria, era que eu ficasse desvinculado de uma certa relação política no interior do sistema da arte, que essa posição de amador permite. Como esse meu desvinculamento era relativo, porque não era total, já que ao mesmo tempo eu tinha uma participação, a minha relação com a crítica passou a ser uma relação muito mais permeada por amizade, etc. do que uma relação que apontasse para uma crítica de juízo. A relação com o Paulo Venancio, por exemplo, que se iniciou mais sistematicamente a partir da exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica, é algo que passa muito por esse nosso vínculo de colegas e por haver uma afinidade dele com a pintura. Ele vem aqui, a gente conversa, ele faz um texto. Não há nenhum tipo de relação hierárquica. Evidentemente, ouço muito, mas ouço como ouço todo mundo. Claro, há opiniões que prezo mais. A dele é uma dessas. Mas é muito informal. Nunca tive um crítico patrocinador. Cézanne dizia que ele não permitia que ninguém colocasse as garras sobre ele. Sempre procurei manter isso.

VK *Zilio, você tem uma rotina muito rigorosa e austera de ateliê, quase cézanniana. Uma entrega quase radical à experiência da pintura, ao pensamento pictórico. Robert Ryman afirmou, no dossiê Ryman/1992, que o que é muito importante na pintura é não pensar enquanto você pinta. Você pode pensar antes de pintar e depois de ter pintado, mas enquanto está pintando, pensar é a pior coisa que você pode fazer. O artista apenas faz aquilo, deixa a pintura surgir, ela acontece no ato de fazer. Como é seu procedimento? Você conserva essa vitalidade do imprevisto? Você faz rascunho? Você planeja o que vai pintar, sobretudo agora, trabalhando com óleo, que é uma tinta que se desloca com mais facilidade, sobre a qual se tem menos controle?*

CZ Geralmente, faço um rabisco que vai dar em um possível trabalho, e a partir daí ele entra em desenvolvimento. Mas isso é muito genérico, porque muitas vezes cada trabalho tem desenvolvimento próprio. Há trabalhos que vão praticamente prontos para a tela, outros me surpreendem. De repente quero uma coisa, e eles se recusam. E aí tem que brigar com eles até chegar a um possível acordo ou então você perde o trabalho.

VK *E a diferença entre pintar sobre a superfície da tela ou sobre a superfície do papel? Você está fazendo muitos desenhos ultimamente. São procedimentos diferentes?*

CZ O determinante no papel é o tempo. O papel tem um tempo mais imediato e conseqüentemente é o exercício mais da ação, como Beth falou. Tem essa imediaticidade maior.

GB *Duas coisas nesses últimos 10 anos me parecem bastante significativas: a primeira é justamente o fato de um artista que vem de uma briga com o museu, em 1996, com a Arte Política, ter uma grande exposição de museu. Para muitas pessoas aquele foi o momento de conhecer um período de sua obra. Foi importante para uma geração. No final do vídeo da RioArte você solta a frase: "Eu ainda preciso de tempo". Esta é a segunda questao: o que é esse tempo? O que é, por um lado, o olhar dessa trajetória e ao mesmo tempo ainda sentir uma necessidade de não se deixar trair em ser um artista de museu?*

CZ Não tenho essa sensação de acervo. Não tenho mesmo. Estou fazendo um livro a meu respeito e pela primeira vez sou obrigado a confrontar: "Que história é essa?! Na exposição de 1996, se não fosse a insistência da Vanda não teria feito porque tinha um pudor muito grande. Quando vi que ocupava o museu inteiro, não senti como um peso. Era uma exposição ampliada. Já a exposição do Paço [2004], de trabalhos sobre papel, talvez tenha sido mais significativa para mim: era algo que acompanhava minha decisão de fazer pintura, que considero um pouco mais madura. Tenho a sensação de estar sempre fazendo o mesmo trabalho. As variações são internas, muito tênues. O que tem de diferente de um para outro? É sempre a mesma coisa, sem ser a mesma coisa. E o problema do tempo, esse é um problema mais sério. O passado não pesa. O que pesa é o futuro. Esse compromisso de você se surpreender com você mesmo no próximo quadro.

RB *Achei interessante quando você falou de sua experiência de construir a subjetividade através do coletivo. É interessante pensar na construção da imagem do artista em contraste com aquela idéia de um artista solitário, sendo adulado, com uma subjetividade brilhante. E o seu percurso é marcado por esses momentos coletivos mesmo. Queria que você comentasse sobre esses encontros, até mesmo em relação às pessoas. Por exemplo, a* Malasartes: *que encontro foi esse? Havia uma agenda artística comum, uma agenda política comum em relação ao circuito? Os grupos também me interessam muito.Percebe-se que em um momento as pessoas se encontram e parecem ter muita afinidade. Passa um tempo e aquelas pessoas parecem estranhas umas às outras, e você fica pensando por que elas se encontraram, o que promovia esses encontros. Queria, então, que você comentasse um pouco esses vários encontros: na* Malasartes, *no engajamento político, no seu encontro, em Paris, com o Jorginho. E também em relação à universidade – se sua decisão de ser professor se reveste de uma decisão solitária, extremamente pessoal, ou se isso também vai-se conjugar com algum tipo de encontro com outras pessoas com quem você percebia que era possível juntar ou outras situações afins em outros lugares do país.*

CZ Como é a frase do atual técnico da seleção? Ele disse que se o coletivo vai bem as individualidades aparecem. O importante aí são os projetos, porque as pessoas têm isso: encontros e desencontros. O que une as pessoas, acho, são os projetos. O projeto político, por exemplo, era o projeto de uma geração, que faz parte de toda uma sedimentação, de um momento da história brasileira – e minha geração parece ter sido a última protagonista. Não sei se exagero, mas me dá essa impressão, porque logo depois tem a queda do muro de Berlim, e aí as coisas já ficam um pouco mais complicadas. O projeto *Malasartes* foi um pouco uma alternativa

possível dentro de um sistema de arte que começava a ganhar sua complexidade, e a produção emergente era ou politicamente ou economicamente cerceada. Artistas e críticos tiraram de sua reunião a força para enfrentar essa adversidade, como diria o Hélio. É engraçado, por falar em Hélio, na *Malasartes*, já se chama a atenção: "Olha, existe o Mário Pedrosa", tem lá a crítica sobre o Volpi, tem lá o Neoconcretismo... Coisas que hoje podem parecer banais, mas na época ninguém sabia, ninguém falava. Hélio Oiticica, Lygia Clark, isso não existia, essa coisa tão clara, quase hegemônica que existe hoje em dia. Aqui era um grande cemitério... *Malasartes* não só afirmava isso como procurava trazer um pouco de inteligência para a arte brasileira. Bom, não durou. O projeto não era tão claro a ponto de manter uma diversidade de visões e expectativas em uma ação coerente, comum. O projeto da PUC era de formar realmente historiadores de arte no Brasil, mas terminou atuando para formar críticos, pesquisadores de arte, colecionadores, curadores, artistas. A sua turma tinha você e vários artistas. E isso devido à própria dinâmica do curso, com uma pesquisa sempre em andamento: começou, como disse antes, com o Goeldi, depois o Guignard, A Formação do Artista. Depois, incentivei uma pesquisa sobre o Rio de Janeiro Setecentista por ser o estudo da arte colonial, no Brasil, excessivamente iconográfico, empírico. Foi possível, pela interação dos vários professores, produzir uma inquietação interna que contribuísse com uma certa inteligibilidade para o estudo da arte colonial. A revista *Gávea* foi importante por começar a lançar alguns autores no Brasil e formular o que seria uma revista universitária. Foram várias as oposições. Na minha visão, a revista tinha que ser porta-voz de uma produção nova e emergente que estava sendo realizada ali, na PUC. E havia uma demanda muito grande para ela ser uma revista universitária, englobando contribuições... Por ocasião do convite para fazer o exame no Fundão, achei que havia condições de propor esse projeto diante das circunstâncias, do momento que a escola vivia. Realmente, em um curto espaço de tempo ele foi implantado. O objetivo era esse: formar uma nova proposta, um novo projeto para formação de artistas, e com isso causar algum tipo de inquietação positiva em relação à graduação. Em parte, foi atingido. Apenas em parte.

RD *Aproveitando que você tocou nesse assunto, acho que teve eco, sim.*

Há um interesse muito grande por Linguagens Visuais, embora ninguém da gradução saiba o que é essa área ou por onde chegar, a não ser os mais interessados.

GF Transmitindo a pergunta de **Alexandre Sá**, enviada por e-mail: *"Você participou ativamente de um momento político no Brasil em que os artistas tinham, além de um objetivo estético, um desejo social de contestação inevitável. O alvo (inimigo?) era claro e perseguido de várias maneiras. Aos poucos, a situação se transforma. O inimigo deixa de ser alvo e por vezes divide o espaço conosco, dorme em nossas camas, sorri porque tudo é incrível e porque somos democráticos. Por outro lado, a política deixa de ser política (por mais paradoxal que pareça) e abandona sua carga utópica de veracidade inevitável e se transforma em um jogo pasteurizado que de fato, parece não mais provocar fortes influências. Sim, é claro que os tempos são outros.... Mas o que surge hoje (ou parece surgir) para você como instância social/artística/poética que seja capaz de substituir aquilo com que sonhávamos quando políticos? E como sair atirando hoje em dia?"*.

CZ Não sai. Em se tratando do Alexandre, entendedo o eixo de sua pergunta. É curioso, mas essa é uma dimensão de arte que não tenho. A Izabela, o Alexandre [Vogler], você, Ronald, têm a ver com isso... Participo, vejo, acompanho, me interesso, mas tenho muita dificuldade nesse campo, talvez por essa minha dicotomia de deixar toda a minha necessidade de participação política para uma direção muito paralela à da arte. Como professor, no caso. E não diretamente a minha produção de arte. Vejo, no entanto, com muito interesse e muito respeito essa atitude da arte pública. Tem que atirar por aí mesmo.

GF Juntando algumas perguntas enviadas por e-mail. A de **Daniela Mattos** *(de certa maneira você respondeu): "Em que medida sua atuação na universidade, implantando pós-graduações em arte, bem como enquanto pesquisador e professor, se relaciona com sua atuação como artista?"* **Felipe Scovino** *traça uma análise dos anos 60 e 70 e pergunta: "até que ponto existe ética no trabalho do artista? Qual é o limite, se é que ele existe, em que o artista pode chegar a um* status *civil de intensa repressão?"*.

IP A de **Enrico Rocha,** *também enviada por e-mail, comenta uma conversa recente que ele teve com você a respeito da relevância política de uma obra de arte: "Entretanto, atualmente, vivemos certa desconfiança tanto em relação à história quanto em relação às formas políticas que conhecemos. Desconfiança que você diz não compartilhar inteiramente. Gostaria que você desenvolvesse mais essa questão considerando seu próprio trabalho"*.

CZ Como muitos da minha geração, sou herdeiro, acho, de uma tradição artística cultural brasileira que tem a ver com a formação do Brasil como Estado e que vamos encontrar no século 19 com Araújo Porto Alegre, no século 20, com toda a geração modernista, com o Lucio Costa, por exemplo. Quer dizer, herdeiro nesse sentido de uma dimensão cultural que é deixada como questões para a geração seguinte. No meu caso, de um lado, me fez ter esse compromisso com o que é a cultura brasileira. Essa tradição, que vivi desde garoto, de estar sendo um protagonista da cultura brasileira, que era uma coisa muito viva aqui no Rio de Janeiro por ser a capital da República e, ao mesmo tempo, capital cultural e financeira do país. A cidade reunia isso tudo e foi referência muito forte na minha formação individual e de outros da minha geração. Nisso há necessariamente uma dimensão política e conseqüentemente uma dimensão ética, que você vai buscar encaminhar no seu trabalho, na vida, de diversas formas. Você vai buscar a confluência disso. Uma vez, por exemplo, perguntei ao Iberê (a Vanda estava presente, estávamos fazendo a pesquisa sobre o Guignard), o que o Guignard havia legado para ele como professor. E ele dizia: é muito difícil, o Guignard tinha aquele lábio leporino, então não falava, tinha um certo acanhamento de falar. Ele deixava bilhetinhos para os alunos, com indicações. E como era uma pessoa muito cortês, deixava sempre presentes para as moças, como bombons e para os rapazes, verniz. (Curiosamente, há um mês vi alguns desses bilhetes guardados com a Maria Camargo). E eu falava: "Mas Iberê, não é possível... O que mais? Como você aprendeu a pintar como o Guignard?". Aí, já meio assim... ele me disse: "Sabe o que o Guignard me passou? Ele me passou um compromisso ético com a pintura, com a arte". Acho que é isso. Essas coisas vão se confluindo. A atividade como artista com o compromisso com a cultura. Essa foi um pouco uma herança que tive, via Iberê, via vida cultural brasileira, particularmente no Rio de Janeiro... Enfim, procurei de alguma maneira refletir sobre isso, buscando revalorizar essas coisas, sob um prisma que acho mais ético, porque sempre estamos correndo o risco da recuperação. Os conservadores, no sentido mais arcaico das palavras – na verdade os arcaicos, porque não quero me desfazer dos conservadores... Determinadas correntes políticas são arcaicas. E os arcaicos estão sempre procurando se recuperar. Já há uma recuperação do século 19 de uma forma equivocada. Há uma recuperação do Di Cavalcanti, de Portinari. Então, precisamos estar sempre cuidadosos. Antes de mais nada, você é um artista isolado no mundo e tem que dar sentido ao seu ato enquanto ato artístico. Sem que isso tenha uma convicção e uma integridade muito grande consigo próprio, se está permanentemente correndo o risco da diluição.