

Carlos Zílio

Vou ser breve porque realmente é bem mais confortável que passemos logo para as perguntas. Irei apenas situar amplamente algumas questões sobre o meu trabalho que, ao longo das perguntas, vão poder ser melhor aprofundadas.

Basicamente eu venho fazendo há cerca de 40 anos um trabalho que tem como referência a pintura. É evidente que eu participo de uma geração, de um momento histórico que compreende que a pintura, depois de séculos, não é mais o chamado *paragone*¹, o padrão das artes, e que agora ela possui uma descontinuidade, um estranhamento com o mundo. A minha produção tem privilegiado a pintura (além disso, faço de maneira muito bissexta objetos que atuam provocando uma pequena tensão no interior do meu trabalho), mas pintar, para mim, implicou em localizar no âmbito da produção pictórica questões produtivas capazes de revelar um pensamento sobre a própria pintura.

Ao longo desses 40 anos, isso tem criado certa descontinuidade formal, eu diria até certa fragmentação formal que atende bem a essa minha relação com a pintura como portadora de questões, de problemas em si mesma. Essas questões surgem da necessidade de estabelecer relações plásticas presentes com a vivência da produção do passado. E são questões determinadas que eu localizo, procuro enfrentar, e depois de certo momento elas são, digamos, circunscritas. Esgotada esta relação, por meio de um conjunto de trabalhos, realizados durante alguns anos, passo a definir uma nova questão, um novo problema.

¹ Paragone (comparação): termo italiano que designou, a partir do Renascimento e do Maneirismo, um tópico que se tornaria fundamental ao debate artístico - a comparação entre as artes e a indagação sobre especificidades e sobre qual delas seria a superior. Como observa Jacqueline Lichtenstein, em "O paralelo das artes": "A partir do Renascimento, a maioria das pessoas que escrevem sobre pintura irá se dedicar a um exercício literário que, para além do artifício retórico típico do discurso de elogio, adquire muito rapidamente o estatuto de um gênero - a comparação entre as artes". Comparação ora mais geral, e voltada para uma diferenciação entre as artes ligadas ao sentido da visão ou ao da audição, ora mais restrita, e focada (no âmbito das artes da visão) nas relações entre pintura e escultura em particular. (Cf. *A Pintura – Vol. 7: o Paralelo das Artes*, org. Jacqueline Lichtenstein. São Paulo, Editora 34, 2004).

Eu acho que esse meu vínculo com a pintura teve períodos distintos. O primeiro foi a minha relação como aluno do Iberê Camargo², que foi uma base fundamental para mim. Em que sentido? Eu diria que o Iberê me passou algumas noções de um repertório da arte moderna (fui aluno dele entre mais ou menos os meus dezessete e meus dezoito anos) muito vinculadas a uma noção didática do cubismo. Porém, o mais importante dos ensinamentos do Iberê, o mais definitivo e que me acompanha até hoje, foi realmente o compromisso existencial com a arte como algo essencial na relação do artista consigo mesmo e com o mundo.

Um outro momento, dessa trajetória, entre 1966 e 1976, caracterizou-se pela relação entre arte e política. Nesta época, o objetivo era o de tomar a arte como um meio capaz de provocar a desalienação social e política. Havia um repertório que era disponibilizado para isso. Vínhamos de um momento já de ruptura com o projeto construtivo brasileiro e surgiam outras possibilidades de linguagem que implicavam no questionamento da autoria e conseqüentemente na impessoalidade da execução, na possibilidade de reprodutibilidade da obra, na interação da arte com o espectador, na quebra da diferença entre alta e baixa cultura e no vínculo entre arte e sociedade como um objetivo.

A partir de 1976 algumas mudanças se verificam no meu trabalho. Neste ano fui morar em Paris. Eu diria que a minha vida no Brasil estava muito tensionada pelo caráter persecutório de ditadura. Então resolvi, por conta própria, ir para Paris. Paris tinha sido sempre um objetivo histórico da arte brasileira, mas para a minha geração já não era Paris a capital da arte, nós já sabíamos que a produção, as galerias e os principais museus modernos do mundo estavam em Nova Iorque. Mas eu fui para Paris por ter muitos amigos exilados vivendo lá, e até mesmo por uma certa afinidade com o campo teórico

² Iberê Bassani de Camargo (1914-1994), pintor, gravador, desenhista, escritor e professor, criador, em 1953, do curso de gravura do Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro, hoje Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Entre seus alunos, encontram-se artistas como Carlos Vergara, Regina Silveira, Eduardo Sued, Carlos Zílio. Em fins dos anos 1950, o trabalho de Iberê ficará marcado por uma tendência ao escurecimento da paleta e por temas ligados à disposição dos objetos no ambiente do estúdio, naturezas-mortas nas quais predominam tons escuros, azulados e violetas. Desde meados dos anos 1980, Iberê se fixaria na pintura de personagens solitários, sombrios, em telas com fundo indefinido, feito com tinta grossa, sublinhando-se, assim, a matéria pictórica, figuras essas que constituiriam as séries de “Ciclistas”, “Idiotas” e as obras intituladas “Tudo te é falso e inútil”. Considerado pela crítica como o artista que contribuiu com o maior acervo para o que se costuma chamar de “expressionismo brasileiro”, Iberê deixou cerca de 7 mil peças, entre gravuras, guaches, desenhos e pinturas, com parcela significativa reunida na coleção da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

que vinha sendo produzido na França. Em Paris reencontrei³ artistas brasileiros da minha geração, como o Barrio⁴, o Jorginho Guinle⁵ e o Tunga⁶, passando a haver uma boa troca nessa convivência.

Eu vinha de uma relação com a arte aqui no Brasil que desconsiderava os vínculos históricos da arte. De certa maneira, havia um certo ufanismo (talvez esteja exagerando), e havia uma simpatia pelo fato de nós não termos passado, ou, pelo menos, de não termos um passado significativo no plano da produção artística. Isso era visto como um dado libertador que nos permitia ter mais disponibilidade para o contemporâneo e até possuir maior radicalidade. Esse sentimento de vanguarda era tido como inerente à própria natureza da arte, aquela de se reformular e de produzir sempre o novo num processo teleológico. Para mim, naquele momento, esta lógica da arte de vanguarda tinha como correspondente no campo político a ação de um partido político de vanguarda.

Do ponto de vista mais histórico da atuação política, eu tinha vivido a derrota da oposição armada a ditadura militar. A situação política não se

³ Jorge Guinle Filho passou três anos em Paris, nesta época, entre 1974 e 1977. Barrio passaria a morar em Paris em 1975, quando o Centro Georges Pompidou adquiriu seus cadernos de registro e livros de artista, dentre eles o “Livro de Carne” (1977). Tunga, depois de se formar em arquitetura no Rio, no fim dos anos 1970, foi morar em Paris, onde se voltou para a filosofia e a psicanálise, e onde encontrou o filósofo François Wahl e a artista Lygia Clark, dos quais se tornaria muito próximo.

⁴ Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes, artista multimídia português, nascido no Porto em 1945, que passaria a morar no Rio de Janeiro em 1955, dedicando-se à pintura, nos anos 1960, quando frequenta a Escola Nacional de Belas Artes. Nesse período, realiza os “cadernos livres”, “cadernos-livros”, obras em forma de registros e anotações, e já em 1969 começaria a criar as “Situações”, trabalhos com os quais realiza intervenções no espaço urbano e nos quais se utiliza de lixo, papel higiênico, ossos, pães, detritos humanos e materiais orgânicos diversos. Em 1970, na mostra “Do Corpo à Terra”, espalharia em um rio em Belo Horizonte 14 trouxas com carne putrefata, ossos e sangue, as suas “Troxas Ensanguentadas”, intervenção associada aos assassinatos do regime militar e à ação dos grupos de extermínio. Barrio documentaria essas situações em fotos, cadernos de artista e filmes Super-8. Criando também performances, arte postal, instalações - como Blooshluss (1972) ou O Ignoto (1996) - e esculturas - como Navalha Relógio (1970), 1) Dentro para Fora. 2) Simples (1970), Metal/Sebo Frio/Calor (1974). Em 1982, exporia a série de quadros e desenhos intitulada “Série Africana”, em 1987, realizaria, na Galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, a “Experiência nº 1”, instalação que sulcaria as paredes da galeria, nas quais introduzia objetos.

⁵ Jorge Eduardo Guinle Filho (1947-1987), pintor, desenhista, ensaísta e gravador brasileiro nascido em Nova York. Atribuía a sua descoberta da pintura ao contato com a obra de Henri Matisse, citando em especial Mulher Lendo sobre Fundo Negro (1939). Utilizava telas de grandes dimensões, com vastas áreas de cor, oscilando por vezes entre figuração e abstração, nas quais se evidenciam a gestualidade, o ritmo das pinceladas, trabalho em constante diálogo (mas com linguagem cromática própria) não apenas com Matisse, e com a *action painting* e o expressionismo abstrato, mas com a pintura moderna e contemporânea brasileira.

⁶ Tunga, Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952-2016), escultor, desenhista, arquiteto e performer brasileiro cuja obra opera no cruzamento entre a produção de objetos e uma dimensão performático-narrativa. Daí se referir a seus objetos como “instaurações”, isto é, como simultaneamente “ações” (próximas ao universo da performance e do teatro) e “instalações” (objetos em espaço expositivo).

limitava à minha experiência no Brasil, mas a episódios históricos com intensa repercussão mundial, principalmente a Guerra do Vietnã, talvez o ápice do processo de descolonização, a luta de uma pequena nação que encarou de frente os Estados Unidos, a maior máquina de guerra da história. Quando eu me formei politicamente era algo de grande repercussão, uma guerra heroica de resistência. Porém, na segunda metade da década de 1970, o Vietnã já estava liberado e a guerra agora se passava em escaramuças entre Vietnã, Camboja e China, ou seja, o conflito tinha se voltado para dentro do próprio campo socialista. Entrava em crise, assim, o objetivo maior de formação de um campo político solidário, unido por uma perspectiva socialista comum. Em síntese, neste momento difícil de impasse, ficou claro para mim o fim da concepção vanguardista.

A alternativa implicava em redimensionar a relação com a história e, no campo da arte, perceber as transformações a partir de uma visão da arte como um fenômeno transistórico. Quer dizer, não mais como um processo teleológico, mas como uma outra possibilidade que, para citar meu velho mestre Hubert Damisch⁷, seria um processo sincrônico (que toma a obra de arte como centro da análise) e diacrônico (que localiza essa obra dentro de parâmetros transistóricos).

Cássio Loredano

Para mim, foi tudo meio por acaso. Não é uma vocação inescapável como a do Picasso, a da Billie Holiday⁸. Está mais para Leivinha⁹, quem se

⁷ Hubert Damisch (nascido em 1928), crítico, teórico e historiador da arte, estudioso também da cultura contemporânea, e um dos fundadores do Centro de História e Teoria da Arte (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Dentre seus estudos mais importantes estão *Théorie du nuage*. *Pour une histoire de la peinture* (1972), *Ruptures/cultures* (1976), *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture* (1984), *L'Origine de la perspective* (1987), *Le Jugement de Paris* (1992), *Un Souvenir d'enfance par Piero della Francesca* (1997), *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie* (2001), *La Peinture en écharpe. Delacroix, la photographie* (2001).

⁸Eleanora Fagan Gough (1915-1959), conhecida como Billie Holiday ou Lady Day, cantora e compositora norte-americana, de voz rouca singular e vida marcada por abusos, pela dependência do álcool e da heroína, pela denúncia da violência e do racismo (como na canção "Strange Fruit"), que foi uma das maiores cantoras de jazz de todos os tempos.

⁹João Leiva Campos Filho, o Leivinha, nasceu em 11 de setembro de 1949 em Novo Horizonte-SP e, depois de praticar basquete e futebol de salão, iniciou sua trajetória nas categorias amadoras do Clube Atlético Linense e se revelou como jogador com apenas 17 anos no Canindé, de onde saiu, em 1971, para jogar no Palmeiras, participando das conquistas dos campeonatos brasileiros de 1972 e 1973 e paulistas de 1972 e 1974. Depois do Palmeiras, Leivinha jogou pelo Atlético de Madrid (de 1975 a 1978), onde sofreu uma contusão no joelho, voltando ao Brasil para jogar no São Paulo e encerrando a carreira em 1979.

lembra? Um jogador do Palmeiras e da seleção que não ligava para ser jogador. Em comum com outro jogador, Roberto Dinamite¹⁰, tenho ainda (além da cruzmaltinidade) o fato de ter começado muito ruim e ter depois aprendido.

A imprensa sim foi, desde o começo, um apelo muito forte. Fiz de tudo para ser admitido numa redação, me tornar repórter e redator de noticiário de rádio, coisa que fui de 1968 a 1972. Até Raimundo Rodrigues Pereira¹¹ aparecer na redação paulistana de *O Globo*, onde eu estava, e me convidar para ser caricaturista de um jornal, um semanário, *Opinião*, que Fernando Gasparian¹² ia abrir no Rio de Janeiro, cidade onde eu só tinha feito nascer e onde queria viver. Então vim para o Rio. Eu tinha 24 anos, idade meio tardia para começar. Tinha sido indicado pelo Elifas Andreato¹³, chefe de arte da editora Abril Cultural, a quem a gente ia com frequência submeter os rabiscos amadores que fazia. Ele ia ser chefe de arte também do novo jornal. Raimundo Rodrigues Pereira era o diretor.

O começo é uma vergonha. Está lá a coleção encadernada que não me deixa mentir. Plínio Salgado, capa do nº 0, Drummond no nº 1, péssimos, tudo péssimo. Meu mestre, a despeito dele próprio, era Luís Trimano¹⁴,

¹⁰ Carlos Roberto de Oliveira, Roberto Dinamite, nascido em 1954, em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, foi o maior artilheiro da história do Vasco, com 708 gols, maior artilheiro da história do Campeonato Brasileiro (190 gols) e do campeonato carioca (com 279), e o jogador que mais vestiu a camisa do clube Vasco da Gama (1.110 partidas disputadas).

¹¹Raimundo Rodrigues Pereira, nascido em Pernambuco em 1940, e impedido de se formar no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) pelo golpe militar de 1964, seguiria a carreira de jornalista, iniciada no jornal estudantil "O Suplemento". Além de integrar a equipe responsável pela criação da revista *Veja*, e trabalhar como repórter nas revistas *Realidade*, *Veja*, *Ciência Ilustrada*, *Isto É*, e no jornal *Folha da Tarde*, Raimundo Pereira é um dos maiores nomes da imprensa alternativa brasileira, não só à frente de dois dos principais representantes da imprensa alternativa durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil – os jornais *Opinião* e *Movimento*, mas também em projetos recentes, como os da revista *Retrato do Brasil* e da editora *Manifesto*.

¹²Fernando Gasparian (1930 – 2006), empresário da indústria têxtil, dono da América Fabril, editor e ex-deputado federal constituinte, responsável pela fundação nos anos 1970 do semanário "Opinião", que editou entre 1971 e 1975, e da revista "Argumento", como veículos de resistência à ditadura militar. Criou, ainda, a Editora Paz e Terra e a livraria Argumento, no Rio de Janeiro.

¹³Elifas Vicente Andreato, designer gráfico e ilustrador brasileiro, nascido em 1946, cuja trajetória profissional começou em 1967, na Editora Abril, onde trabalhou como ilustrador nas revistas "Cláudia", "Quatro Rodas" e "Realidade". Em 1969, colaboraria também com a revista "Veja". E em 1970 seria o responsável pelo projeto gráfico da coleção "História da MPB" (da Editora Abril), trabalho que o levaria a trabalhar, em seguida, na criação de capas de discos de vinil, para artistas como Paulinho da Viola, Chico Buarque, Martinho da Vila, Clementina de Jesus, Adoniran Barbosa, Elis Regina, Tom Zé e Zeca Pagodinho, dentre outros. Além do trabalho gráfico com capas de discos e CDs, se dedicaria, ainda, a capas e ilustrações de livros, e à produção de cartazes e cenários para o teatro brasileiro.

¹⁴Luis Trimano, caricaturista e ilustrador nascido em Buenos Aires em 1943. Estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, na Mutualidad Estudiantes Egresados de Bellas Artes, nos ateliês de Alberto Bruzzone e de Juan Carlos Castagnino, nos cursos de ilustração e artes gráficas da Escuela Panamericana de Arte e de História da Arte. Trabalhou inicialmente como caricaturista para os periódicos *Análisis*, *Panorama* e *Siete Dias*. Em 1968, se mudaria para São Paulo, onde trabalhou para

desenhista argentino que morava em São Paulo desde 1968 e que também desenhava no *Opinião*. Bebi tudo naquela fonte, mas tanto que ele se irritou. A ponto de receber eu os parabéns por caricaturas brilhantes dele, mas, sobretudo, e gravíssimo, a ponto de ele receber parabéns (cegos!) por coisas horrorosas de minha lavra infeliz.

O que sim havia, é preciso dizer, era uma coisa que se tem ou não se tem, a faculdade de ler e interpretar uma fisionomia - e passá-la com pertinência para o papel. Iberê, por exemplo, que é grande, não tinha. Do Portinari¹⁵ você pode dizer o que quiser, mas é um ótimo retratista. Então, foi a combinação daquela faculdade e um certo critério estético, herança materna, com a grande vergonha que eu sentia daqueles meus primeiros desenhos, da qualidade deles comparada à dos do Trimano. Vergonha: o maior professor de todos. A vergonha e o Trimano, meus professores. Foi isso. Tudo meio por acaso.

E houve sorte também. Por exemplo: a de estar diariamente na mesma redação, a do *Opinião*, com o Ronaldo Brito¹⁶. Que além de tudo me passou um livrinho de desenhos a nanquim do Matisse¹⁷. A sorte de a primeira redação

a Folha de S. Paulo, o Jornal da Tarde, para as revistas Veja, Realidade, Visão e Argumento, para os semanários Opinião e Movimento. Passando a residir no Rio de Janeiro em 1974, trabalharia para o Jornal do Brasil, O Globo, para o Pasquim, a Última Hora, a Tribuna da Imprensa, além de ilustrar cartazes, capas de discos e de livros.

¹⁵Candido Portinari (Brodóski, São Paulo, 1903 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1962), pintor, gravador, ilustrador e professor, cuja formação artística foi realizada fundamentalmente na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde estudou com Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland, e cuja obra, voltada para a criação de uma pintura caracteristicamente nacional, procurou sublinhar questões sociais brasileiras, temas da história do Brasil, assim como tipos característicos, jogos populares infantis, cenas de circo, figuras de retirantes, de trabalhadores, tendendo frequentemente ao escultórico e a um agigantamento das mãos e dos pés, reforçando sua ligação com a atividade manual e com a terra. Quanto à retratística, Portinari realizaria cerca de 680 retratos, valendo-se de técnicas, estilos e soluções formais bastante diversas e focando tanto em amigos e familiares, quanto em trabalhadores e lavradores, e em artistas, políticos e escritores. E sobretudo nos anos 1930, ao voltar do prêmio de viagem, teria nos retratos relevante fonte de renda, por meio da qual, simultaneamente, exercitaria possibilidades plásticas diversas via retratística.

¹⁶Ronaldo Brito (Rio de Janeiro, 1949), crítico de arte, escritor e professor do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil e do Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura na PUC do Rio de Janeiro. Foi colaborador da seção de cultura do jornal Opinião, e um dos editores da revista Malasartes e do jornal A parte do fogo. Autor, no campo da poesia, de O mar e a pele (1977), Asmas (1982), Quarta do Singular (1989). No campo da história da arte e da crítica, publicou, entre outros estudos, *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985) *Sergio Camargo* (2000), *Experiência crítica* (2005).

¹⁷Henri Matisse (1869-1954), pintor, desenhista, gravador, escultor francês, um dos maiores artistas do século XX, a respeito do qual se pode citar a síntese do crítico alemão Robert Kudielka: "Ele se destaca entre os grandes artistas do século 20 por ter sido o pintor moderno paradigmático: atravessou todas as crises de um artista não amparado em nenhuma tradição e mostrou, nas suas várias transformações, que a redescoberta e o aprendizado integral da pintura a partir dos seus próprios fundamentos podem ser a tarefa de uma vida criativa".

do jornal, na rua General Tasso Fragoso, ser vizinha da do Pasquim¹⁸, na época na rua Jardim Botânico, em frente ao Parque Lage. Então tive a convivência com aquela maravilhosa geração chefiada pelo Millôr¹⁹, a convivência com o doce Jaguar²⁰, que me passou um livro do Steinberg. “Não conhece o Steinberg²¹?” espantou-se, certa vez, como quem mandasse: vai estudar. E fui. Depois fui descobrindo Sábat²², depois Scarfe²³ e Steadman.²⁴ Se você não é completamente burro, acaba aprendendo.

Daí, foi o fazer, aprender fazendo, fazer para pagar as contas, nunca pelo amor de desenhar, desenhar, desenhar. Mas já que posto a fazer, procurar fazê-lo direito. É isto. E também não vamos negar: de vez em quando, no meio de uma grande maioria de mediocridades, a alegria de um desenho decente saído cá de casa. (A turma me festeja porque para livro só vão os mais ou menos, 100, 200, a lixarada ficando recolhida.) E, ao começar um próximo, o combustível indispensável, a possibilidade de ao final ter de novo a alegria. E o pagamento, as contas pagas, sair um instante do permanente vermelho.

¹⁸O Pasquim foi um semanário alternativo brasileiro, editado entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991, marcado, desde a sua criação, pela oposição ao regime militar. Ao grupo inicial, composto pelo cartunista Jaguar e pelos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, se juntariam, entre outros, Ziraldo, Millôr Fernandes, Claudius, Fortuna, e colaboradores como Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa, Carlos Leonam, Sérgio Augusto, Ruy Castro, Fausto Wolff. De uma tiragem inicial de 28 mil exemplares, em seis meses a publicação chegaria aos 250 mil e cumpriria papel decisivo na resistência à ditadura civil-militar brasileira e no período de redemocratização do país.

¹⁹Millôr Viola Fernandes (1923-2012), desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, tradutor e jornalista carioca, cujo trabalho nas revistas O Cruzeiro, Pif-Paf, Veja, em O Pasquim e no Jornal do Brasil, em especial, configuraria uma das mais significativas contribuições ao humor gráfico brasileiro no século XX.

²⁰Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, conhecido como Jaguar, cartunista carioca, nascido em 1932, com passagem significativa pelas revistas Senhor, Civilização Brasileira, Revista da Semana, Pif-Paf, pelos jornais Última Hora, Tribuna da Imprensa, A Notícia, O Dia, um dos criadores do semanário O Pasquim.

²¹Saul Steinberg (1914-1999), artista gráfico e cartunista norte-americano, romeno de nascimento, dos mais importantes da segunda metade do século XX, conhecido sobretudo por suas colaborações para a revista *New Yorker*, onde trabalhou por cerca de 60 anos, e foi responsável 642 ilustrações e 85 capas.

²²Menchi Sabat é o nome profissional de Hermenegildo Sábat, desenhista e caricaturista uruguaio naturalizado argentino, nascido em 1933. Trabalhou para diversos jornais, entre eles La Opinion, Primeira Plana, Atlântida, mas, desde 1973, desenha caricaturas para a página de política do diário El Clarin.

²³Gerald Scarfe, caricaturista e ilustrador inglês nascido em 1936, que trabalhou por muitos anos para o *The Sunday Times* e para a revista norte-americana *The New Yorker*. Scarfe é também conhecido pela capa do disco *The Wall*, da banda inglesa Pink Floyd assim como pelo desenho animado *Hercules*, dos estúdios Disney.

²⁴Ralph Steadman é dos mais conhecidos ilustradores e caricaturistas britânicos, da mesma geração de Scarfe. Nascido em 1936, fez trabalhos para as mais diversas publicações, de grandes jornais como o britânico Daily Telegraph e o americano The New York Times, para revistas como The New Yorker e Rolling Stone, passando por publicações alternativas como a revista satírica Punch e o tabloide britânico Private Eye.

(Não tem nada a ver, mas eu queria dizer, para lembrar a escala de fato: cá de baixo, a gente mal vê Santo Aleijadinho²⁵ lá no último céu.)

DEBATE

Luiz Camillo Osório

Eu vou fazer uma pergunta que talvez possa se desdobrar em duas, porque aí o Cássio entra no jogo.

Cássio Loredano

Abre o bico.

Luiz Camillo Osório

Zílio, você fez essa divisão da sua trajetória em três momentos - um momento lberê, o momento que move a relação mais forte entre arte e política, e depois a pintura. E quando você estava fazendo a descrição dos acontecimentos históricos, do período da guerra do Vietnã, e, depois, desse momento em 1976, você expôs como ele esteve marcado por certa explosão da divisão ideológica. Pois a luta teria deixado de ser a do Vietnã contra o grande império, mas se instalado dentro do campo da vanguarda política, e então as divisões e os enfrentamentos passaram a se dar ali, dentro desse próprio campo. O que me leva a perguntar a você se, então, é essa condição trans-histórica da pintura que assume um compromisso político, só que de outra natureza.

Eu acho que a sua maneira de lidar com a pintura – certa experiência de ateliê, certo diálogo com a tradição, certa temporalidade do olhar – constitui

²⁵Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nasceu na década de 30 do século XVIII em Cachoeira do Campo, distrito de Vila Rica (Ouro Preto), em Minas Gerais, onde morreu em 1814. Filho de uma escrava com um mestre-de-obras e escultor, sobrinho de um entalhador, ainda bem jovem iniciou o seu aprendizado artístico. Na meia-idade desenvolveu doença degenerativa, e foi perdendo os movimentos dos pés e das mãos, quando passou a trabalhar com ferramentas amarradas aos punhos e de joelhos após perder os dedos dos pés. Dentre seus trabalhos mais importantes, estão “Os Doze Profetas”, esculpidos em pedra-sabão, e os seis passos da Paixão de Cristo, no Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas, e a igreja “Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência”, projetada por ele em 1766, assim como o seu altar-mor, o retábulo, o frontispício e a fonte-lavabo da sacristia, obra na qual trabalhou por mais de duas décadas, e que seria concluída apenas em 1794.

uma experiência pictórica, que me parece política, justamente porque resiste a essa, digamos, aceleração comunicativa que vem se demandando muitas vezes da arte. Gostaria que você falasse um pouquinho sobre isso.

Carlos Zílio

A guerra do Vietnã já vai longe e esquecida entre tantas outras ocorridas depois, mas para a minha geração representou uma encruzilhada para o destino da humanidade, uma esperança que foi pouco depois desfeita pelas lutas internas no campo socialista. O muro estava longe de cair mas para mim começava a desmoronar. Arte de vanguarda e política de vanguarda eram na minha visão indissociáveis. Compreendi que o zero da pintura, não era o fim da pintura, mas apenas um marco. Neste momento a pintura apresenta-se para mim como o terreno privilegiado para amplas articulações temporais, capaz, portanto, de propiciar uma outra relação com a experiência histórica.

Luiz Camillo Osorio

Agora a minha pergunta para o Cássio. Eu me lembro de quando você me pediu para eu mandar, de Londres, um livro do Gerald Scarfe, seu ídolo cartunista... Lembro que você me falou muito do quanto a Inglaterra, por ser a democracia mais...

Cássio Loredano

A democracia mais antiga.

Luiz Camillo Osório

...seria esse celeiro de caricaturistas, com uma tradição no desenho.

Cássio Loredano

Uma democracia mais antiga implica uma imprensa mais livre e uma caricatura mais radical.

Luiz Camillo Osório

Eu estou perguntando isso porque a sua formação como caricaturista foi num momento de ditadura, mas nunca deixou de ser radical também. E você,

depois, na Alemanha²⁶, seguiu um trabalho diferente daquele da imprensa no Brasil. Será que essa mudança implicou numa outra relação profissional para você? Como é que você viu o seu trabalho quando saiu de uma situação politicamente fechada no Brasil para desembarcar na Alemanha dos anos 1970? E, depois, quando você volta para o Brasil, já num momento de abertura política, como é que você redescobriu o seu ofício como desenhista e caricaturista?

Cássio Loredano

Nós fomos obrigados a aprender a desenhar porque caricatura era um negócio meio primitivo antes da chegada do Luis Trimano, que veio da Argentina. A caricatura entre nós era meio primitiva. Antes da ditadura militar, o sujeito colocava um homem vesgo e uma mulher gorda, e a legenda dizia assim: UDN ou PSD²⁷ se encontram... E, depois de 1964, a censura, claro, não deixava passar essas coisas. Então, o caricaturista era obrigado a fazer desenhos, ele tinha que aprender a desenhar. E o desenho bom não podia ser muito explícito, não podia chamar o sujeito de nazista, ou de ditador, ou coisa assim. Era insinuar e não podia explicitar. Na Alemanha, os desenhistas já tinham perdido essa inocência, eram mais maliciosos. Eles tinham perdido um pouco a inocência, mas não havia a riqueza plástica que um desenhista argentino como Luis Trimano trouxe para o Brasil. Trimano me ensinou a importância do desenho: “A primeira coisa que você tem que saber é desenhar, e o desenho tem que ser muito bom; depois é que os caras vão perguntar qual é a sua opinião política. A primeira coisa é que você tem que ser competente, então veja se você aprende a desenhar”.

Essa minha relação com as fisionomias vem desde muito cedo. Fazer uma caricatura exige pescar a coisa que é mais expressiva numa fisionomia, e isso você faz de imediato, ou não sabe fazer caricatura. Saber pescar o detalhe

²⁶Loredano moraria na Europa, em diversos países entre meados dos anos 1970 e começo dos anos 1990. Primeiro foi a Portugal, em 1975, depois voltou ao Brasil, para em seguida viajar à Alemanha, onde ficou por cinco anos, estudando na Faculdade de Comunicação Visual em Offenbach e publicando desenhos no jornal Die Zeit, em Hamburgo. Viveu também na Itália, na França, na Suíça e na Espanha, em Barcelona, por seis anos e meio. Voltaria definitivamente ao Brasil em 1992.

²⁷A União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD) foram dois dos principais partidos políticos brasileiros, ao lado do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), entre as décadas de 1940 e 1960. A UDN, fundada em 1945, reunia as correntes que se tinham oposto ao Estado Novo. O Partido Social Democrático (PSD), criado no mesmo ano, e hegemônico entre 1945 e 1965, tinha como base lideranças ligadas a Getúlio Vargas.

de expressão não implica, no entanto, num desenho bom. Você tem que se exercitar para aprender a desenhar. Ronaldo Brito é um dos meus mentores. O que ele fez? Ele me deu um livro do Henri Matisse: “Toma aí; vê se estuda...”. Depois, eu fui estudando, aprendendo, para não passar vergonha. Fui limpando aquela poluição geral, que é, no início, o trabalho do jovem. Eu comecei bem tarde também, eu era repórter. Eu sou jornalista²⁸. É claro que o meu trabalho lida com categorias estéticas, mas, na verdade, essencialmente, é jornal, é a visão do jornalista na rua.

Hoje nem tem mais jornalista na rua, andam todos de carro, não sabem qual é o preço dos ônibus, não sabem as mazelas das linhas de ônibus. Hoje, o prefeito não anda de ônibus, os jornalistas não andam de ônibus, então não sabem quais são os problemas. Eu ando de ônibus. O que eu quero dizer é o seguinte: o que importa na caricatura é a visão do jornalista, ainda que o trabalho tenha categorias estéticas. É preciso pesar e medir visualmente a pertinência, o agradável, o desagradável, o transgressivo. Mas você me perguntou sobre o Scarfe... Eu estava aprendendo com esses caras: Scarfe, Steadman, Sábat, tudo com S...

Ronaldo Brito

Loredano, fala um pouco do *Opinião*, da nossa experiência no *Opinião*.

Cássio Loredano

O *Opinião* era uma invenção do Fernando Gasparian, ele queria fazer um jornal.

Ronaldo Brito

Isso é o que a gente sabe. Fala de como essa experiência tomou lugar na nossa modernidade, de como ela, de certa maneira, formou a sua e a minha

²⁸Loredano trabalhou como cronista, como revisor, no *Diário do Grande ABC*, como redator de um programa da *Rádio Bandeirantes*, em São Paulo, e, em 1970, entrou para a sucursal paulista do jornal *O Globo*, onde costumava fazer caricaturas dos colegas de redação. Quando, em 1972, a redação do *Opinião*, no Rio, pediu um caricaturista, Elifas Andreato, responsável pelo layout do jornal, o indicou e foi aí que se iniciou sua trajetória profissional como caricaturista.

linguagem. Eu acho até, Zílio, que houve, no Opinião, um dado civilizatório num momento particularmente obscurantista no Brasil, uma tensão sobretudo latente, uma comunicabilidade entre esse momento, que você não chegou a explicitar: o ideal neorrealista na política e na arte com esse viés político. A questão política do Opinião não era só enfrentar a ditadura, mas enfrentá-la, na medida do possível, com uma linguagem modernizante. Daí o moderno, o contemporâneo, que aconteceu a contrapelo da tradição populista, não menos obscurantista que a tradição do realismo- socialismo.

Talvez o início do seu desenho, Loredano, marcado pelo humano, sem dúvida, foi mais que se civilizando, foi se estetizando, foi se poetizando, com uma consciência crescente da linha. Não quero forçar relações, mas acho que, da mesma maneira, o Zílio foi sendo obrigado a desconfiar do imediatismo do impacto da arte sobre a consciência política.

Cássio Loredano

Sim, você não podia ficar simplesmente xingando políticos, você precisava mostrar a situação política. No final, no traço do desenho há a busca da beleza. É a busca da beleza, do esteticamente belo. E por isso você vai limpando o traço, vai limpando a linha, vai reduzindo toda aquela poluição que havia antes. O Opinião era um jornal moderno e eu, particularmente, era muito ignorante. Aquilo foi uma escola fundamental para mim. Devo bastante ao jornal, ao aprendizado que o jornal me permitiu fazer. Aprendi muito. Quanto mais portas você abre, mais você sabe o que ignora. Mas vai tendo oportunidade para melhorar.

Aprimorar o desenho, limpar a poluição, concentrar na linha. Tudo isso não tem a ver com a política, e sim com a leitura, com a observação de outros desenhistas, de como eles trabalham. E não só desenhistas e caricaturistas, mas artistas, pintores, gravuristas.... Eu passei a ler muito. Tive que me educar visualmente. Fui a muito museu. Você tem que ir ao museu. Você tem que ver aquela pincelada do Rubens ou do Velásquez, ou do Goya. Aquilo fica na sua memória e aquelas imagens ficam conversando com você. Você não pensa se fulano é de direita ou de esquerda.... Porque o olhar que eles têm sobre os seres humanos é um modo de contar quem eles são e o que pensam. Isso interessa muito mais do que saber quem é de esquerda ou de direita.

Ronaldo Brito

Eu acho que o Opinião, até certo ponto, formou sua linguagem, não só a sua, a minha também.

Cássio Loredano

Nós somos filhotes do Opinião.

Ronaldo Brito

É claro que aí entra a dimensão pessoal, inclusive isso que você fala sobre sua ignorância. Que eu saiba, Cássio, você é tudo, menos ignorante.

Cássio Loredano

Ainda sou muito ignorante.

Ronaldo Brito

Ao contrário, você desenvolveu, por exemplo, uma relação muito forte com a literatura.

Cássio Loredano

Apenas porque, dentro da minha ignorância, eu sou curioso. Todo mundo é curioso, não é?

Ronaldo Brito

Respeita os mais velhos!

Cássio Loredano

Você é dois anos mais novo do que eu!

Ronaldo Brito

Você foi se formando, havia o desejo do acultramento; o que a gente falava muito na época era da descontinuidade do processo cultural da esquerda, descontinuidade significativa; havia muito pouco lastro na passagem de uma

geração para outra, cada geração de certa maneira redescobria, e levava um tempo até redescobrir o próprio fermento positivo da cultura brasileira.

O Cássio foi se formando de maneira muito sólida com a literatura, com a língua alemã em particular; foi se formando culturalmente de uma forma espontânea. Não que a instrução substitua o talento, mas ajuda muito, já a ignorância desajuda. A leitura ajuda muito. Isso foi dando consistência ao trabalho do Cássio, porque não acho tão importante que seja um trabalho para jornal, o fundamental é que se trata de um trabalho de arte. E que esse trabalho de arte encontre o seu lugar no jornal; não num jornal qualquer, mas num jornal alternativo à grande imprensa.

O traço do Cassio encontrou espaço nas páginas daquele jornal; de fato, prefiro o caos do jornal a qualquer moldura, embora eu goste também de seus desenhos fora dele. Tenho na minha casa alguns que você, gentilmente, me deu de presente. Mas a página não é moldura, a linguagem é outra e, neste sentido, acho que o trabalho do Cássio Loredano é parte intrínseca dessa massa quântica caótica do jornal *Opinião*. Ali há um momento de arte.

Cássio Loredano

Só um parêntese: quando você fala da descontinuidade de comunicação no Brasil entre gerações, eu concordo totalmente. Por exemplo, é inadmissível um sujeito entrar na carreira jornalística, como eu entrei, ignorando toda a história da caricatura brasileira, que não é pobre. Eu desconhecia completamente J. Carlos, Nássara, Guevara, Figueroa²⁹, tudo que tinha havido na imprensa, que é de boa qualidade, e, às vezes, excelente. Cada um tem que aprender sozinho, como eu fiz. Entrei no jornal ignorando a história da atividade que eu exercia. Isso é a cara do Brasil. Tenho a sensação de que no jornalismo brasileiro não havia transmissão de conhecimento, mas agora cada nova geração está procurando sanar isso, a molecada já entra na carreira sabendo, porque tem uma porção de livros.

²⁹ J. Carlos, pseudônimo de José Carlos de Brito Cunha (1884-1950), cartunista, ilustrador, caricaturista e artista gráfico carioca. Antônio Gabriel Nássara (1910-1996), compositor, caricaturista e desenhista carioca. Andrés Guevara (1904-1963), chargista, ilustrador, pintor e artista gráfico paraguaio, que viveu e trabalhou no Paraguai, no Brasil e na Argentina. Enrique Figueroa, chargista mexicano nascido em Guadalajara, que trabalhou no Brasil nos anos 1920.

Carlos Zílio

Eu tenho a impressão de que o Opinião tinha um impacto geral. Porque era uma imprensa alternativa, absolutamente alternativa, fruto de uma oposição democrática.

Ronaldo Brito

Como foi o suplemento do Jornal do Brasil.

Cássio Loredano

E o do Estadão, que era brilhante.

Ronaldo Brito

Como foi a Revista Senhor também. Eu acho que o jornal Opinião tinha um viés de modernização. O editor-chefe, Raimundo Pereira, tinha sido um jornalista da Revista Veja, e esta revista semanal, na época, iniciava uma importante modernização da linguagem jornalística brasileira. O *Opinião* significava uma outra experiência, outra *intelligentsia*, outra ética de trabalho jornalístico. Um viés de modernização, num momento muito pesado e obscuro do país. Não vou me prolongar aqui, mas aquilo se mostrava crítico também dentro de grande parte da esquerda brasileira, que era perfeitamente obscurantista. Então, o *Opinião* atuava nessa área, era uma força, e vejo ali certa continuidade.

Loredano, como vocês sabem, fez um trabalho precioso sobre o J. Carlos, assim como agora está fazendo sobre o Millôr Fernandes, porque se tornou um *scholar* da nossa caricatura. Então, por força do seu percurso pessoal, conseguiu transcender e muito o contexto modernizador do jornal. Mas isso tudo é resultado dessa retomada. O jornal era alternativo, sim, e a gente mais ainda: dentro da redação, estávamos na contracorrente, mas o que ocorria ali não deixava de ser também a sequência de um processo anterior à ditadura, que incluía a própria modernização do jornal.

O jornal me dava muita liberdade, como crítico, para eu fazer um tipo de crítica de arte que só o Opinião publicava. Enfim, o jornal era parte de um

processo de modernização brasileira, que a ditadura tinha interrompido bruscamente, e ao qual, em alguma medida, a própria esquerda tradicional não havia aderido.

Cássio Loredano

Eu era criticado pela esquerda, porque eles preferiam o realismo socialista, e a gente era radicalmente contra isso. A esquerda dizia que o povo não iria entender se não trabalhássemos dentro do realismo socialista. Por que o povo não iria entender? Então, pronto, tratava-se nivelar por baixo. Não é assim. Era preciso subir o critério. Aquele paternalismo com os leitores era inaceitável.... Os leitores não entendiam quase nada do que estava acontecendo, na opinião do pessoal de esquerda.

Ronaldo Brito

Eu não quero fazer ligações diretas, mas acho que assim como você foi, pela palavra, se aculturando, foi tentando pensar outra experiência da história da arte. A sua linha foi se emancipando, tornando-se autônoma e se libertando da verossimilhança. Loredano mudou as nossas categorias de verossimilhança, o que era inverossímil passou a ser verossímil. Um padrão objetivo e absoluto de verossimilhança deixou de existir, a sua linha trabalha essa tensão entre o verossímil e o inverossímil.

Cássio Loredano

Você se refere à semelhança fisionômica? Nássara chamava de semelhança, e eu brigava com ele. Eu dizia, “Nássara, não é semelhança, é pertinência”. As loucuras que você faz são ou não são pertinentes com aquela fisionomia. É um negócio tênue. É claro que tem que ser um bom desenho e, ao mesmo tempo, o camarada tem que ser reconhecível naquele trabalho.

Ronaldo Brito

Mas você lembra do retrato da Gertrude Stein³⁰? Ela não era parecida com a pintura do Picasso.

Cássio Loredano

O Picasso fez a Gertrude Stein, mas ninguém sabe bem qual era a verdadeira cara da Gertrude Stein. A que existe é a do Picasso, e pronto.

Ronaldo Brito

Ela foi ficando parecida com a da pintura.

Cássio Loredano

Eu me lembro que o Jaguar fazia umas caricaturas horríveis do Carlos Lacerda, e, com o tempo, o Lacerda foi ficando igualzinho ao desenho do Jaguar.

Ronaldo Brito

O sujeito vai ficando parecido com a caricatura, porque não existe padrão de verossimilhança. Mas eu temo que essa experiência da imprensa alternativa, e do *Opinião*, venha a ser fetichizada, e o Brasil também gosta de fetichizar.

Cássio Loredano

É ridículo isso.

Ronaldo Brito

Não pode ser fetichizada, mas a experiência do *Opinião* foi liberatória para nós todos, especialmente para você.

Cássio Loredano

Foi fecundador, foi muito bom.

Ronaldo Brito

³⁰ O “Retrato de Gertrude Stein”, de Picasso, foi realizado por ele ao longo do ano de 1906. A obra, um óleo sobre tela, com 99,6 cm de altura x 81,3 cm de largura, pertence ao acervo do Metropolitan Museum de Nova York.

Essa interrogação da linha vou deixar para depois, quando esquentar a conversa.

Carlos Zílio

No caso do Cássio, se eu posso me meter na panela alheia, no caso do Cássio, eu acho que o problema é todo o dessa liberação da linha. Porque a caricatura mais tradicional, espero não estar dizendo bobagem, me parece mais vinculada ao anedótico, a um exagero, a tornar as coisas mais esquemáticas.... Eu acho que, no caso do Cássio, a questão é o deslocamento para a linha, como instrumento crítico em si.

Cássio Loredano

Mas nisso a gente já teve um grande mestre, o J. Carlos. Ele era um desenhista elegantíssimo!

Carlos Zílio

Pode ser, mas os modelos da imprensa corrente tendiam para o esquemático. E ele talvez nem fosse considerado como mais enfático, do ponto de vista crítico, supunha-se que a crítica tinha que ter alguma coisa já subentendida pelo espectador, que não fosse uma surpresa provocada pelo desenho em si. Agora, no caso das artes plásticas, eu já acho um pouco diferente. Quer dizer, toda essa produção à qual eu me vinculo nos anos 1960 e nos anos 1970, ela já tem informações que vem da arte pop, da arte conceitual, da pós-minimal, essa coisa toda, que, já na sua origem, contradizem a formulação nacional-popular da arte como instrumento político. É um outro viés da relação entre arte e política, entre arte e sociedade, que foge do realismo discursivo e se apropria de outras linguagens, do vínculo entre a alta e a baixa cultura, por exemplo. De fato, é uma nova linguagem que produz certa perplexidade pública.

Cássio Loredano

Mas há uma coisa fundamental, e muito política, que é o ser humano. E há o fato de, do ponto de vista do ser humano, a política também mudar. Por exemplo: os horrores da Segunda Guerra Mundial. Você descobre aquelas fotos horríveis dos campos de concentração e, no final, fica a pergunta: quem

fez aquilo? Foram pessoas como nós. Nós temos a sorte de não ter nascido naquela hora e naquele lugar. Teríamos, provavelmente, ligado o gás, como os nazistas ligaram. Aquilo embebeu o século XX todo, botou no bolso o século XX. Caramba, o que era aquilo? Houve uma desumanização do ser humano. Ali, o inimigo não era mais o outro. E quem cometeu aquela violência, quem foi responsável por aquele horror? Foram os alemães? Não: foram sujeitos iguais a mim, iguais a nós! Essa é a diferença, essa é a grande diferença: como fazer uma caricatura esquemática diante dos horrores da guerra? Não, não pode ser mais assim.

Então tudo muda porque muda o olhar. Quando você olha uma fisionomia, não procura o que é esquemático; você procura o que é humano. Vejam a fisionomia do Zílio, por exemplo. Seria fácil desenhar o nariz dele, exagerar um pouco e fazer uma caricatura. Mas isto não interessa mais. É melhor você observar o que é mais humano: o olhar do Zílio é muito mais expressivo, e é muito mais impressionante o olhar dele do que o nariz. Então, você vai no psicológico, no que é parecido com você, você vai no espelho. Era só um parêntese para aquilo que você estava dizendo, Zílio: que a caricatura tinha sido esquemática e deixou de ser. E a linha é um instrumento para isso. Você vai limpando o desenho, mas, para chegar a essa essência, que passa por uma psicologização da fisionomia, há um caminho inevitável, que é procurar você próprio na fisionomia do outro.

Ronaldo Brito

Loredano descobre um traço autônomo próximo à *art déco*, que já não é naturalista; ele é diferente do J. Carlos apesar de ele ter uma consciência do traço.

Cássio Loredano

No começo, o traço do J. Carlos era imundo, e depois ele foi limpando.

Ronaldo Brito

O seu traço deixa de ser naturalista; ganha autonomia, mas essa autonomia não tem nada de psicologizante.

Cássio Loredano

Perdeu-se a inocência.

Ronaldo Brito

Eu não conheço outro caricaturista, além do Loredano, que tenha feito essa incorporação.

Cássio Loredano

Para mim essa autonomia é consciente, para os outros anteriores a mim talvez não seja; mas a verdade é que tudo já está lá embebido no trabalho deles. Quer dizer, então, que indiretamente, intuitivamente, eles sabiam o que era preciso fazer. Trimano, por exemplo, é filho do Sábat; eu sou filho do Trimano; e o Cavalcante³¹ e o Lula³² são meus filhos, e já tenho até neto. Para mim, o desenho é um trabalho consciente, mas não houve um momento em que eu disse para mim mesmo que eu precisava buscar a mim mesmo numa fisionomia alheia. Eu fui desenhando e fui descobrindo o que dava certo. Não sei se o trabalho dos outros é consciente. Só sei que a lição é essa, e o caminho é esse da autonomia do traço.

Paulo Venâncio

Ontem, eu li uma história interessante sobre Michelangelo Antonioni³³. É uma história que se passa na época do lançamento do filme “O Eclipse”, nos EUA. Nessa época ele decidiu visitar o ateliê do Mark Rothko. E a conversa começou quando Antonioni observou o seguinte: “Rothko, você pinta o nada e eu filmo o

³¹Cavalcante (Paulo Cavalcante), caricaturista, artista gráfico, pintor, cuja trajetória se iniciou em O Pasquim em 1984, colaborando, em seguida, com diversas publicações, como O Estado de S. Paulo, as revistas Mad, Gráfica, Ciência Hoje, Vizoo, Poetry Salzburg, entre outras. Além do trabalho, desde 1993, na Editoria de Arte do O Globo.

³²Luiz Fernando Palomanes Martinho, ilustrador e caricaturista carioca, nascido em 1963, cujo começo foi em O Pasquim em 1983, trabalhando, em seguida, em O Globo, no Jornal do Brasil, nas revistas Gráfica, Vip, Ímã, Seleções, Playboy, Revista do Teatro (da SBAT), Ciência Hoje das Crianças, Ciência Hoje e no Jornal Valor Econômico. Além do trabalho como capista para as editoras Zahar, Record e Rocco e da ilustração de diversos livros para crianças.

³³Michelangelo Antonioni (1912-2007), cineasta, roteirista e escritor italiano, cuja câmera frequentemente a meia distância e cujo cinema de poucos planos e diálogos, e muitas sequências longas com paisagens e personagens vagando silenciosamente, intensificaria a exigência contemplativa, a dimensão elíptica, inconclusiva, da narrativa cinematográfica. Dentre seus filmes, destacam-se a "trilogia sobre a modernidade e seu mal-estar" – constituída por A Aventura (1960), A Noite (1961), e O Eclipse (1962) – à qual se seguiriam O deserto vermelho (1964), que retomaria questões dos filmes anteriores, além de Blow up (1966), O Grito (1957), Zabriskie Point (1970), Profissão: Repórter (1975), entre outras obras.

nada”. Esta história me serve para introduzir a minha pergunta para o Zílio: você começou a pintar tardiamente e, surpreendentemente, num momento em que parece que o grande tema da pintura é justamente a morte da pintura. Mas essa história do Antonioni e do Rothko revela uma sintonia: a relevância da pintura para o cineasta. A morte da pintura era um assunto para a grande pintura, e hoje parece que o tema da morte da pintura não tem mais essa relevância...

Carlos Zílio

Aí são duas coisas. Rothko é uma dessas evidências do acúmulo de significado e de tradição repotencializada que a pintura possui. Rothko morreu há 60 anos mais ou menos, período relativamente próximo. É um artista que me emociona muito, particularmente os Rothkos da fase do Seagram Building³⁴. Um grande artista como um todo, mas esses me tocam mais diretamente. E os Rothkos da capela em Houston³⁵, que parecem como um limite de possibilidade da arte, porque é o ponto mais próximo, para mim, que a arte já chegou da morte. Ele consegue, em uma grande escala trabalhar o preto e tons escuros até o limite da ausência.

Isso dito, quando eu comecei a pensar na pintura, ela era um suporte que havia saído do foco do sistema de arte. A minha decisão de encarar a pintura como desafio, foi muito solitária, eu estava sozinho ali em Paris. Então foi assim, num momento histórico em que a pintura não existia, era um suporte ultrapassado. Foi uma decisão um pouco na contramão. Pouco depois a morte da pintura viria a ser tematizada como uma questão a ser tratada pela pintura e pela arte, pela teoria da arte. Enfim, hoje em dia isso não é mais problema, a pintura está aí lépida e fagueira nos circuitos. Entre as grandes vedetes do

³⁴ Em 1958, Rothko recebeu a encomenda de produzir pinturas para o prédio da Seagram's Company, fabricante de bebidas alcoólicas, na Park Avenue, em Nova York. O prédio era um projeto de Mies Van der Rohe e Philip Johnson. As pinturas ficariam no restaurante Four Seasons, no primeiro andar. Em três meses, Rothko completou 40 telas, divididas em três séries. Em seguida viajou para a Itália, onde se preparou para novas pinturas. Na volta, porém, desistiu de expor as telas no restaurante Four Seasons e devolveu o dinheiro recebido. Guardou-as até 1968 e decidiu fazer três grandes murais para dar continuidade ao trabalho e compor o que chamou de série final. Hoje as três telas estão expostas em locais diferentes: uma no Kawamura Memorial Museum, na cidade de Sakura, no Japão, outra na National Gallery of Art em Washington DC e a terceira na Tate Galley, em Londres.

³⁵Referência aos trabalhos de Rothko em exposição na University of Saint Thomas e na Menil Collection, ambas em Houston, Texas, EUA, em especial na Rothko Chapel, que recebeu 16 grandes telas do pintor, todas em tons escuros, divididas em três tripticos e quatro telas individuais. A Rothko Chapel, em Houston, foi aberta ao public pela primeira vez em 1971.

mercado parte deles são pintores, entre os brasileiros certamente são pintores, então deixou de ser um problema. Mas naquele momento ali foi uma opção muito solitária minha, não era uma evidência. Eu tinha só duas certezas, que foram muito importantes. Sempre cito isso, foi uma exposição chamada *Late Cézanne*³⁶, que vi em 1978, e foi avassaladora para mim... E pouco depois a primeira retrospectiva do Jasper Johns³⁷, que era um artista contemporâneo. Isso para mim foi uma espécie de caminho das índias, pois o trabalho de Cézanne reúne o aspecto de uma lucidez radical com o seu tempo, mas está imerso em vínculos com o passado. Como diria o próprio Cézanne, seu desafio era “*faire de Poussin sur nature*”. Já o Johns retomava esta mesma manobra, tendo agora Cézanne como referência e, ao invés da natureza, a cultura. Fora isso, pairava a grande presença de Pollock³⁸, o Rothko³⁹ e Newman⁴⁰.

Vanda Klabin

Zílio, além da sua enorme importância como artista plástico, você desenvolveu uma atividade crítica como professor também. Tive a oportunidade de trabalhar com você por dezesseis anos na coordenação do Curso de Pós-Graduação em História da Arte e Arquitetura no Brasil, na PUC/Rio. A sua atuação como professor, como editor e fundador de revistas importantes, foram decisivas para a constituição um novo território de ação para pensar a arte brasileira. A

³⁶Referência à grande retrospectiva da obra de Paul Cézanne, aberta no Grand Palais, em Paris, em setembro de 1995, com 230 peças, entre pinturas, aquarelas e desenhos, de acervos de diversos países.

³⁷Trata-se, nesse caso, da retrospectiva da obra de Jasper Johns aberta em 1996 no MoMA, em Nova York, com o título *Jasper Johns: a retrospective*, com 225 peças, entre pinturas, desenhos, gravuras e esculturas. A primeira grande retrospectiva de Jasper Johns ocorreu em 1977 no Whitney Museum em Nova York.

³⁸Jackson Pollock (1912-1956), pintor norte-americano, uma das figuras fundamentais do expressionismo abstrato, cujo trabalho se caracterizou pelo uso do “dripping” (técnica na qual respingava a tinta sobre telas imensas, fazendo os pingos escorrerem e se entrelaçarem sobre a superfície) e pela “action painting” (com a tela no chão, o artista se colocava diretamente dentro do quadro, caminhando sobre ele e à sua volta). Desse modo, Pollock transformou o próprio corpo em instrumento físico da pintura, convertendo-a em ato performático.

³⁹Marcus Yakovlevich Rothkowitz, Mark Rothko (1903-1970), pintor de origem letã e judaica, naturalizado americano, e voltado também para a reflexão sobre a arte, cuja verdadeira fonte, segundo ele, seria “a experiência trágica”. Teve trajetória singular no que se convencionou chamar de “Escola de Nova York”, grupo que, a partir de meados dos anos 40 até finais dos anos 50, viria a afirmar a presença norteamericana no contexto artístico mundial. Influenciado pelo estudo da obra de Henri Matisse, pelo expressionismo abstrato e pelo surrealismo, descartaria, porém, o expressionismo da Action Painting e desenvolveria uma forma própria, mais meditativa. de compreender a pintura, no âmbito do que o crítico Clement Greenberg definiu como *Colorfield Painting* (“pintura dos campos cromáticos”).

⁴⁰Barnett Newman (1905-1970), artista norte-americano, um dos pintores mais importantes do expressionismo abstrato e da “Color Field Painting”, que teria no uso de finas linhas verticais (“zips”), separando os campos cromáticos, um de seus traços característicos. Por vezes empregava uma única linha solitária, como em “*Moment*” (1946) ou “*Abraham*” (1949), por vezes uma série de verticais paralelas, sugerindo uma espécie de análogo pictórico da notação musical, como em “*Vir Heroicus Sublimus*” (1950-1951).

destacar, o seu livro *A Querela do Brasil* – que foi a sua tese de doutorado; além da Revista *Malasartes*, que teve um papel importantíssimo, apesar de terem sido publicados apenas três números; a sua atividade como professor da PUC, onde você coordenou pesquisas extremamente significativas, como aquela sobre Goeldi e Guignard, entre outras, além de editar a *Revista Gávea*. A sua prática como professor teve uma eficácia enorme para o pensamento crítico e para o sistema de arte brasileiro. Você poderia falar a esse respeito ?

Carlos Zílio

O que une as diversas iniciativas minhas mencionadas por você, foi a intenção de como artista e, ainda, durante o período em que fui professor, ter um projeto de intervenção político-cultural. *Malasartes*, revista editada em 1974 por um grupo de jovens, mirava o obscurantismo da ditadura e a alienação do nascente mercado de arte. Já o livro *A Querela do Brasil* foi uma incursão teórica, minha tese de doutorado, que propunha uma discussão crítica do modernismo brasileiro.

Quando criei o Curso de História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC/RJ (uma das primeiras iniciativas no campo do ensino da História da Arte no Brasil) procurei reunir professores que traziam uma concepção da História da Arte como tendo uma proposição epistemológica específica diversa da tradição baseada no empirismo estilístico então vigente entre nós. As pesquisas e publicações como a revista *Gávea*, catálogos e livros editados, reuniam a massa crítica produzida por alunos e professores explicitando nas suas análises, esta outra concepção teórica.

Depois da PUC fui ser professor da Escola de Belas Artes da UFRJ instituição que, naquela altura, ainda mantinha um academicismo mais que tardio. Como uma alternativa a esta realidade e as suas imensas resistências institucionais, organizei uma nova área na pós-graduação voltada para a formação do artista com uma proposta comprometida com a contemporaneidade...

Julia Kovensky

Mudando um pouco de assunto, eu tenho uma pergunta para o Cassio. Nós convivemos agora cotidianamente, no Instituto Moreira Salles, onde o Cássio é consultor da área de iconografia, em particular das coleções do Millôr Fernandes e do J. Carlos. E acabamos de fazer um projeto juntos - a exposição e o livro *Rio, papel e lápis*⁴¹. Então, a minha pergunta é sobre essa produção, pensando um pouco no nosso ambiente de trabalho, porque vocês sabem que, na área da iconografia, estamos rodeados, ali, de obras que retratam o Rio de uma outra época, do século XIX. Muitas dessas obras são diferentes etapas de uma obra final, são um desenho que era feito *in loco*, e que depois iria dar origem a uma litografia, ou um esboço preparatório para uma futura pintura a óleo. E hoje se reconhece a importância de cada uma dessas obras porque cada uma delas é uma contribuição diferente para a construção da imagem que se tem hoje do Rio daquela época.

Em todos esses casos, o ponto de partida é o desenho. E, para fazer esse seu último trabalho, você se valeu de muitos recursos. Você conhecia muito bem os lugares que você queria retratar, você esteve lá, e usou muitas fotografias de cada um dos lugares. Então eu pergunto: o que é possível enxergar no seu desenho que não apareceria na fotografia do Rio e qual continua sendo a contribuição de um desenhista para o registro de uma cidade.

Cássio Loredano

Sei lá. É interessante que a iconografia do Instituto Moreira Salles seja praticamente só o Rio, que é uma cidade muito fotogênica. Tem alguma coisa do resto do Brasil?

Julia Kovensky

Tem também.

Cássio Loredano

Mas muito pouco, não é?

⁴¹ Cássio Loredano, *Rio, papel e lápis*, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (IMS), 2015. O livro reúne retratos da cidade, feitos pelo artista, e segue um roteiro que começa na Capela de Nossa Senhora da Cabeça, nos arredores do Jardim Botânico, passa pelo centro histórico da cidade e termina na Ponte dos Jesuítas, na Zona Oeste.

Julia Kovensky

Tem pouco.

Cássio Loredano

Isso é incrível. O século XIX era fundamentalmente rico, o Rio era a capital do Império. Depois, entra o século XX, Millôr e J. Carlos, dois cariocas, retratam a cidade com uma infinidade de imagens, e agora chega o século XXI e eu não sei o que um desenhista pode dizer que outro profissional de imagens não possa dizer. Há hoje um pouco de fetiche no desenho feita à mão, porque tivemos muitas máquinas produzindo imagens. Aí aparece um sujeito que faz as coisas à mão, como se fosse uma costureira. É claro que há um pouco de fetiche nessa valorização do desenho. Mas o desenho hoje é uma leitura como qualquer outra. Um fotógrafo como o Aílton Silva⁴² tem uma visão completamente diferente de outro fotógrafo. O desenhista também tem uma outra visão. Você disse que eu me vali de diversos recursos, mas eu me vali sobretudo de fotos. E esse é um cacoete inevitável para um sujeito que desenha no século XX e no XXI para a imprensa. Se, por exemplo, eu tenho que fazer a caricatura do Papa, e o Papa não está aqui no Rio, a base do meu trabalho tem que ser a foto... Então eu não sei mais desenhar na rua.... Aliás, nunca soube, eu já comecei pela foto. E aí fica aquela coisa muito cômoda de pegar uma série de fotos e trabalhar sobre elas.

Julia Covensky

E os etceteras?

Cássio Loredano

Ah, os etceteras! O cara fotografou o prédio da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) em Manguinhos. Entra no táxi de volta e fala: “Cássio eu tive pena de você, por causa da loucura que é aquela fachada”. Mas não é assim: não é o prédio que tenho que reproduzir. É um desenho! Você faz uns tijolões, depois bota um etcetera, você não precisa desenhar tijolo por tijolo. Quem tem que fazer isso é o pedreiro, é o mestre de obras. Caramba! É um inferno fazer

⁴²Para realizar os retratos do Rio de Janeiro de *Rio, papel e lápis*, Loredano percorreu a cidade em companhia do fotógrafo Aílton Silva, que foi registrando os lugares que seriam trabalhados posteriormente via grafite, aquarela, nanquim ou esferográfica pelo artista.

aquilo, colocar pedra sobre pedra. E, depois, a igreja do Méier é outra obra do mesmo arquiteto.

Julia Kovensky

E a história da sede do Vasco?

Cássio Loredano

A sede do Vasco! A sede do Fluminense, eu fiz em duas ou três horas. Já a do Vasco eu fiz em cinco dias. A do Botafogo só em duas horas. Agora a do Flamengo.... Bem, aquilo não tem sede.... É só aquele muro onde as pessoas vão lá fazer xixi... *[risos]*.

Rodrigo Ferrari

Despeitado!

Cássio Loredano

Despeitado?!

Rodrigo Ferrari

Como eu sou livreiro e editor, imagino que estou aqui pela minha relação com a Livraria Folha Seca⁴³.

Cássio Loredano

Você é presidente do clube a que eu pertenço, que é a Livraria Folha Seca.

Rodrigo Ferrari

Eu sei que estou aqui por conta da nossa relação de amizade fraterna. O Cássio é meu amigo já há muitos anos. Eu o conhecia antes como artista, mas de alguns anos para cá a nossa relação ficou muito forte. Talvez ele seja o meu melhor amigo, e eu sou um cara de muitos amigos, amigos de infância. E eu já

⁴³ A Livraria Folha Seca fica no centro do Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor. É conhecida a qualidade do seu catálogo de livros sobre a cidade. Rodrigo Ferrari é o proprietário da livraria.

conheço muito bem o Cássio, e sei que ele sempre fala da sua ignorância. E eu acho mais engraçado pensar nisso, porque o Cassio tem uma grande erudição, e sua maior qualidade é essa falta de afetação, aliada à busca incansável de conhecimento. Sou testemunha disso. A grande característica dessa erudição é essa faceta do andarilho, da pessoa que cultiva as relações de amor com a sua cidade, com as pessoas, e também com as questões políticas que ele acompanha no dia-a-dia. A erudição apenas erudita, que a gente vê muito por aí, se ressentido dessa vivência, essa é a grande qualidade de seu trabalho, ou seja, o modo como ele vê e passa as coisas.

E você, que sempre se destacou pelo traço, nesse trabalho que a Julia comentou, sobre os desenhos da cidade, que são sensacionais, você também se mostra um bom prosador, escrevendo os comentários sobre os desenhos, e de vez em quando se mostrando despeitado com o meu Flamengo, por exemplo. Mas eu queria que você falasse um pouquinho dessa experiência de escrever, que antigamente eu via você sempre se negando terminantemente a fazer.

Cássio Loredano

Na verdade, eu retornei ao texto. Eu tinha sempre a pequena vaidade de conhecer a carpintaria interna da língua portuguesa, de saber como é que ela funciona por dentro. Eu era repórter, era redator e isso era assim mesmo. Depois eu saí para o desenho e agora estou voltando devagarinho ao texto. Erudição é isso mesmo, é tentar extrair algo da rudeza, da grosseria, da rumbudez espiritual. Erudir é isso, é tirar da rudeza, e eu estou tentando sair da grosseria mental.

Rodrigo Ferrari

Você pode falar um pouquinho também, já que estamos aqui, das coisas do seu clube, da sua ambiência na Rua do Ouvidor, por exemplo.

Cássio Loredano

Aquilo é uma maravilha, um ponto de encontro, como sempre houve na Rua do Ouvidor, a Garnier⁴⁴, a José Olympio⁴⁵. Era um pólo de atração. Depois do expediente, as pessoas iam para lá conversar, para trocar ideias. Essa livraria do Rodrigo faz esse papel atualmente, uma livraria linda, uma simpatia na Rua do Ouvidor. Eu estou sentindo falta do Simas⁴⁶.

Guilherme Bueno

Eu queria fazer uma pergunta para o Zílio. Não sei se ela tem caráter biográfico ou não, mas tem a especificidade de tratar de um momento da sua produção, que eu diria que se desencadeia a partir do final dos anos 1970. Retomando a questão do seu trabalho de pintura, eu queria enfatizar alguns aspectos que resultam do enfrentamento dessa experiência. Você falou das retrospectivas do Cézanne, do Jasper Johns, e você já mencionou, noutra ocasião, a exposição Paris-Moscú, que reapresentou para o mundo a vanguarda russa. E houve, ainda, logo em seguida, a grande mostra Paris-Berlim, que iria reapresentar a Bauhaus. Ou seja, pensando nessas exposições que falavam da morte desses movimentos de vanguarda, observo que você teve que enfrentar uma história da morte da arte. E também, na sua pesquisa acadêmica, você enfrentou a modernidade brasileira no livro *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira*⁴⁷, publicado pela primeira vez em 1982. Aí, ao mesmo tempo, teve que responder àquela assombração que é Portinari, e você se viu diante da tarefa de construir para si uma modernidade e pensar sobre Guignard e

⁴⁴ A Livraria Garnier (antes B. L. Garnier, e Garnier Irmãos) foi uma livraria e editora em atividade no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1934. Em 1844, funcionava na Rua da Quitanda, 69, transferindo-se, depois, para a Rua do Ouvidor, 71, onde se tornaria, nas palavras de Machado de Assis, “*um ponto de conversação e de encontro*”, reunindo, entre outros, Fernandes Pinheiro, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Norberto, José de Alencar.

⁴⁵ Criada em São Paulo, em 1934 a Livraria José Olympio Editora se transferiria para o Rio de Janeiro e ocuparia até 1955 uma loja no Edifício Portella na Rua do Ouvidor, 110, quase em frente à antiga Livraria Garnier, e onde se tornaria ponto de encontro diário para muitos escritores então residentes na Capital Federal, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, dentre outros.

⁴⁶ Luiz Antonio Simas, escritor, historiador, jornalista e professor carioca, nascido em 1967, que escreveu, em parceria com Cássio Loredano, o livro *O vidente míope*, sobre o desenhista J. Carlos e o Rio de Janeiro da década de 1920. É autor também de *Portela – tantas páginas belas* (2010), de *Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros* (2013), coletânea de artigos sobre cultura popular carioca publicados originalmente no jornal *O Globo*; e coautor, ao lado de Alberto Mussa, de *Samba de Enredo, História e arte* (2010), ao lado de Nei Lopes, do “*Dicionário da História Social do Samba*” (2015), e, ao lado de Fábio Fabato, de “*Prá tudo começar na quinta-feira*”. É colunista do jornal *O Dia*, onde mantém uma coluna semanal sobre a cultura das ruas cariocas.

⁴⁷ Carlos Zílio, *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira - A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982 (em 1997 o livro seria reeditado pela Editora Relume-Dumará).

Goeldi. Diante dessa tarefa, talvez a escolha da pintura seja resultante dessa reflexão. Mas eu pergunto - como esse caleidoscópio dúbio tem sido enfrentado formalmente, objetivamente, no seu processo de trabalho? Eu queria pedir a você, então, que falasse um pouco desse momento em que algumas questões precisaram ser enfrentadas, e enfrentadas formalmente também.

Carlos Zílio

Nessa minha estada⁴⁸ em Paris, uma das coisas que se colocou para mim foi pensar o Brasil. Isso antigamente se fazia no Brasil, pensar o Brasil era uma característica da cultura brasileira. Hoje em dia, nesse mundo globalizado, isso passou um pouco de moda. Parece que deram um lugar para o Brasil e o Brasil ficou satisfeito com isso. Mas pensar o Brasil, nessa ocasião especificamente, era pensar o modernismo brasileiro, porque ali teria sido um momento de tentativa de fundação de alguma coisa que tivesse uma pretensa identidade brasileira. E ao mesmo tempo isso tinha a ver também com a situação política de que o Ronaldo e o Cássio trataram ao conversarem sobre o Opinião. Pois havia na arte brasileira, na cultura brasileira, determinada visão, até mesmo hegemônica, do que seria a arte brasileira e de alguns modelos de produção que respaldariam essa visão. Em Paris⁴⁹, como já disse, eu tomei duas decisões com relação à minha atividade como artista plástico. Uma foi a da pintura, de que eu já falei aqui rapidamente. A outra foi uma visão um pouco autocrítica minha, quanto a eu não ter o menor jeito para ser um profissional de

⁴⁸Carlos Zílio morou na França entre 1976 e 1980, voluntariamente exilado, em seguida a um convite para mostrar seu trabalho na Bienal de Paris. Segundo ele mesmo declarou, em diversas entrevistas, o auto-exílio resultou do desejo de ter a experiência de viver noutro país e também do fato de persistir, então, no Brasil, o forte controle repressivo, inclusive da produção cultural, por parte da ditadura civil-militar. O artista, enquanto estudante de Psicologia da UFRJ, e integrante da diretoria do Diretório Central dos Estudantes da universidade, participou da resistência ao golpe militar, engajando-se, em seguida, em organização política que se direcionou à luta armada. O que o levaria a ser preso em 1970, encarceramento em que seria mantido até 1972, não deixando, porém, de produzir desenhos e projetos de objetos durante esses anos.

⁴⁹Em entrevista para a *Folha de S. Paulo*, em 13 de janeiro de 1997, Zílio descreveria da seguinte maneira, para Kátia Canton, o seu trabalho na França: “Ele se estruturou a partir de uma busca de reflexão teórica, sobre a história da arte. Em torno de 1979, duas questões me inquietavam: como fazer pintura, ligando um compromisso da tradição a um meio que ainda poderia render muito; o que significava ser um artista brasileiro, o que me fez levar em conta Tarsila do Amaral, Volpi, além dos construtivistas com quem eu convivi. Trabalhei, no mestrado e doutorado que fiz lá, as raízes da história brasileira, sobretudo no modernismo, fase em que a identidade brasileira se colocava. Pude ver isso de forma crítica, com um distanciamento da minha geração”.

arte. Então eu estrategicamente decidi que, ao voltar para o Brasil, eu seria professor, e para isso tive que fazer uma tese quando estava em Paris. Então me dediquei a esse problema da identidade da arte brasileira. Isso para mim foi um trabalho intelectual, mas também teve uma repercussão grande na minha produção plástica. Pois, quando retomei a pintura, inicialmente pelo menos, alguns referenciais, alguns enfrentamentos, se colocaram para mim - certamente Tarsila do Amaral, certamente Volpi, Guignard também, e de forma unilateral, mas muito fundamental também, o Goeldi.

Glória Ferreira

Eu vou fazer uma pergunta, que eu sempre mais ou menos faço. Zílio, você disse, em uma entrevista, algo assim: “tem um aspecto conceitual que está voltando no meu trabalho, um aspecto que faz parte do meu processo anterior”. Eu gostaria de saber sobre esse processo, sobre o seu trabalho, sobre como ele se dá. Ele avança, ele recua?

Carlos Zílio

A sua pergunta me ajuda a precisar algumas questões e a retomar melhor a indagação anterior do Guilherme. Eu acho que existe um fundo de referências com as quais eu fui estabelecendo relações ao longo da minha trajetória. Episodicamente isso se restringe em torno de alguns nomes, de algumas questões, e depois, como eu já disse, esgotada essa investigação, parto para outra. Eu acho que a questão conceitual é uma questão que precede, de certo modo, o meu vínculo com a pintura. Temos que pensar que o Duchamp apareceu em torno de 1962 para o grande mundo da arte, e que isso coincide um pouco com o meu início como aluno de arte. Na verdade, o Duchamp e, depois, a arte conceitual vão repercutir muito nos anos 1970 no Brasil, vão ter uma presença grande no final dos anos 60 e início dos anos 70. Nesse sentido, quando eu falo que a minha relação com a pintura não pode ser historicamente aquela que era estabelecida digamos pela geração do Iberê, para citar alguém que estava próximo a mim, é porque ali havia uma continuidade subjetiva direta com a pintura. Uma relação entre a subjetividade e o mundo, permeada pela pintura, o que é uma manobra impossível para quem, como eu, havia convivido com o desencanto de que a pintura não era mais esse veículo privilegiado de

relação com o mundo. É uma linguagem, uma linguagem que possui uma história, uma linguagem que, dentro dela, possui uma dinâmica, uma potencialidade de rearticulação em relação a novos questionamentos impostos pelo presente, mas que não tem mais aquela franquia entre o sujeito e o mundo. O limite dessa potencialidade da pintura me parece que foi atingido pelos três grandes americanos: Barnett Newman, Mark Rothko e Jackson Pollock.

O Newman sempre foi um artista que me intrigou. Eu vi o trabalho do Newman pela primeira vez numa bienal em 1965, na maior retrospectiva da sua obra feita fora dos Estados Unidos. Não foi uma exposição que teve qualquer sequência na arte brasileira. O que é espantoso. Até porque o Newman seria uma referência para os artistas americanos da década de 1960, como o Jasper Johns, o Richard Serra, a própria Land Art . Eu era muito jovem para compreender a potência daquela obra, o ineditismo daquela formulação, sua economia de meios, a intensidade da relação cromática com intervenções extremamente pontuais e agudas e o deslocamento espacial que o conjunto provoca. Até hoje é como uma presença constante na minha cabeça, não como uma influência no sentido mais direto do termo, mas um permanente provocador de padrão.

Lidar com esse universo de linguagens de maneira produtiva, buscando reelaborá-las e produzir um novo discurso visual, me parece altamente ambicioso e só possível de ser conseguido por meio de grande modéstia.

Ronaldo Brito

Zílio, você começa com um trabalho que se poderia chamar de experimental brasileiro, muito vinculado à sua recente ação política, bastante radical na época. Nesse momento, seu trabalho já estava também se aproximando do Jasper Johns; ou seja, tinha um distanciamento com algo da pop. Em todo caso, longe do expressionismo e longe de seu mestre Iberê Camargo. Você começa assim próximo de Johns que segue, a meu ver, importante para você. Depois de sua estada em Paris, você retorna ao Brasil muito empolgado com a pintura, que ficara meio que fora do contexto de nosso experimentalismo .Você volta com uma pintura quase matissiana e, até, cézanniana. Você se educou seriamente em pintura e se assume, com prazer, como pintor. Coisa que

exerce até hoje, embora produza objetos também. Esta passagem se dá meio na contramão, porque antes você estava mais perto de Duchamp, então uma referência fundamental entre nós, assim como depois viria a ser o Beuys. Seria bom se você pudesse explicitar como você vê essa virada no seu trabalho. Porque, no primeiro momento, você estava muito próximo de uma realidade local e depois ocorre um deslocamento para o mundo histórico da pintura. Embora, claro, essa pintura não fosse o mesmo tipo de pintura que faziam Iberê ou mesmo Eduardo Sued. Era muito despojada, ainda assim era pintura, e demandava um encontro estético positivo. Seria bom ainda que você nos falasse ainda algo sobre a sua relação com Barnett Newman, de quem você é um devoto confesso.

Carlos Zílio

A minha geração continuou com muito sucesso a desenvolver as premissas das décadas de 1960 e 1970 que tinham Duchamp, Beuys e outros como referência. Eu, por volta de 1978, busquei uma outra possibilidade ao compreender que a pintura articula amplos vínculos temporais. Neste sentido, me interessou pensar pictoricamente, questões que percorrem e relacionam estes vínculos. Quanto ao Newmann, como já disse anteriormente, não é uma influência direta, mas algo que sempre me surpreende e instiga.

Luiz Camillo Osório

Eu vou voltar agora para o Cássio, a partir de uma pergunta que a Julia fez, sobre o que o desenho mostra e o que a fotografia mostra, porque eu acho que você saiu pela tangente.

Cássio Loredano

Eu não sei responder.

Luiz Camillo Osório

Vamos tentar a partir de duas coisas: uma é sobre a linha e acho que o Ronaldo já tocou no assunto. Acho que a sua linha tem uma dimensão, vamos

dizer, metafórica, que a fotografia nunca vai ter. E acho, inclusive, que a linha do Picasso tem também essa dimensão. Gertrude Stein, já mencionada aqui, falava que Matisse pintava um tomate como todo mundo o via, e pintava também o seu cheiro; já Picasso, diferentemente, pintava um tomate como nunca ninguém tinha visto, mas ainda assim era um tomate. E eu acho que o que você faz é um pouco disso: por essa relação com a linha, você faz ver algo que uma fotografia não vai fazer ver nunca. E que talvez esteja relacionado também à capacidade de redução da sua linha. Você consegue reduzir o desenho a algo muito básico, e aí o resto é o *etcetera*. Eu me lembro que eu estava andando na rua com você, há muitos anos, e você disse: “Vamos aqui no xerox!”. Entramos na loja, você pediu o meu blazer e fez uma cópia xerox do meu blazer! E eu me espantei: “Para que você quer uma cópia xerox do meu blazer?” E você me respondeu: “Eu vou usar isso num desenho”. Ou seja, você estava desenhando um blazer e usava a sua cópia xerox para isso.... Então há algo aí sobre o seu procedimento. Você dizia que num jornal o desenho desaparece. Não é bem assim. O seu desenho também lida com algo que eu não sei se o J. Carlos lidava, que é forçar uma diagramação.

Cássio Loredano

J. Carlos era diagramador.

Luiz Camillo Osório

Tudo bem. O que quero dizer é que o desenho do J. Carlos se incorporava à diagramação, ela não era tensionada. O seu desenho tem essa externalidade de tensionar uma diagramação; você precisa de espaço, senão o desenho não funciona. E de certa maneira ele não funciona porque a sua relação com a linha tem essa síntese e ao mesmo tempo tem uma capacidade metafórica. Para compreender isso, temos que pensar o que é a linha. Ela é, aliás, a ausência de cor e de luz. É o limite entre um corpo e o outro, o que, no olho, é obtido de determinada forma, e no seu desenho se faz com a linha. É uma abstração absurda. Não existe linha no universo. Ela deve ser uma das abstrações mais radicais da humanidade. Quando alguém desenha uma mesa, traça algumas linhas e diz: “Isso aqui é a mesa”. E desde criança a gente aprende que é assim que se faz um desenho. O que é a linha? É você fazer um

traço e delimitar um espaço: o dentro é algo e o fora é nada. É uma linda abstração a linha. Eu sempre escrevo que a linha deve ser da idade das constelações, existe desde que alguém olhou e viu uma figura no céu, é a brincadeira de apontar, coisa de criança. Mas isso já é uma segunda natureza no ser humano, já é uma sobrecaça muito natural na natureza interior de bicho. E a gente brinca com isso até hoje.

Ronaldo Brito

Nós já ensaiamos essa conversa da linha, porque o Sérgio Camargo⁵⁰, grande escultor, gostava muito do trabalho do Cássio.

Cássio Loredano

O Sérgio agarrou o meu braço e me disse: “Cássio, me explica a linha”. Porque para ele tudo era tátil, e estava embutido no espaço. Ele não entendia a linha.

Ronaldo Brito

Ninguém entende a linha, não é?

Cássio Loredano

É, ninguém entende. Você faz, mas não entende.

Ronaldo Brito

Uma anedota. Matisse no leito de morte, e o Giacometti⁵¹ fazendo um desenho para uma eventual máscara mortuária, porque Maeght⁵² era marchand dos dois, e encomendou ao Giacometti uma máscara mortuária do Matisse. E o Giacometti reclamando o tempo inteirinho, com o Matisse morrendo: “Você me

⁵⁰Sergio Camargo (1930-1990), escultor carioca, pertencente à vertente construtiva brasileira, que definia seu método de trabalho como um exercício de “geometria empírica”.

⁵¹Alberto Giacometti (1901-1966), escultor, pintor e artista gráfico suíço, um dos maiores artistas do século XX, definiu, certa vez, a sua prática do retrato da seguinte maneira: “Os rostos que eu pinto ou esculpo hoje, procuro fazê-los de modo a que não tenham qualquer relação com a visão fotográfica. Se tentamos ver de maneira não fotográfica, tudo se torna novo e desconhecido; portanto, para me dar conta do que vejo, devo pintar e esculpir. Não me interessa absolutamente a questão de realizar um belo quadro ou de terminá-lo. Vejo a pessoa que está na minha frente como uma coisa complexa, contraditória: por isso, para compreendê-la, devo copiá-la; assim poderei vê-la melhor, compreendê-la um pouco mais; e por isso continuo a copiá-la”. (Entrevista de Giacometti a Antonio del Guercio para a revista italiana *Rinascita* em 1962).

⁵²Aimé Maeght (1906-1981), gravador, marchand, galerista, editor, criador da Fundação Maeght, dedicada à arte moderna e contemporânea do século XX.

desculpe, Henri, mas eu não sei desenhar, não sei desenhar”. E o Matisse diz: “ninguém sabe desenhar”.

Cássio Loredano

Ninguém sabe.

Ronaldo Brito

Ninguém sabe desenhar. Mas eu estava lembrando da conversa memorável porque realmente o Camargo pegou o Cássio pelo braço.

Cássio Loredano

Ele me agarrou pelo braço no restaurante Real Astoria⁵³, no Rio. Sergio Camargo estava bebendo, coisa que ele não podia fazer.

Ronaldo Brito

O que é a linha? Porque, para ele, Sérgio, o problema se reduzia a isso, às ideias geométricas de Platão, à própria ideia da linha. Mas também não podemos fugir disso, do fato de que não existe linha no mundo.

Cássio Loredano

Na natureza não tem linha.

Ronaldo Brito

Desenhar será sempre se perguntar pelo que possa vir a ser a linha. Mas dessa conversa com o Camargo o que você tirou?

Cássio Loredano

Eu tirei essa interrogação sobre o que é a linha e tento compreender até hoje. É um negócio que criança faz, quer dizer, que o ser humano faz como interrogação ou atividade inicial e continua até o fim. Aí vem o Carlos Leão⁵⁴,

⁵³Criado em 1959, o restaurante Real Astoria, chamado por muitos de seus frequentadores de Rá, funcionou por mais de vinte anos no Baixo Leblon, no Rio de Janeiro.

⁵⁴Carlos Azevedo Leão (1906-1983), arquiteto, pintor, aquarelista e desenhista carioca, que trabalhou com os arquitetos Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, e integrou a equipe responsável pelo projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde (MEC) entre 1937 e 1943, no Rio de Janeiro. Como desenhista, é conhecido sobretudo por suas figuras femininas nuas, pintadas a bico-de-pena e em aquarelas, que

vem o Picasso, vem o Matisse, vem o Rembrandt e continuam usando esse negócio da linha sem entender muito bem. A gente faz a linha e o olho fica mais ou menos satisfeito. E aquilo de tirar xerox do paletó? Era uma fuga da linha; queria fugir da linha para enganar o leitor. Então o leitor abre o jornal e pensa: “isso é impressionante”. Mas aí era para chamar o olhar para a linha, para a essência, que está em outro lugar, e não no paletó.

Luiz Camillo Osório

Você falou da fotografia assim meio “click, click”, mas tem grandes fotógrafos retratistas, como Cartier Bresson⁵⁵, não é?

Cássio Loredano

E o primeiro, Nadar⁵⁶, que também era caricaturista, que começou a fotografar para fazer caricatura.

Luiz Camillo Osório

Você se interessa pelo trabalho de algum deles?

Cássio Loredano

Dos fotógrafos?

Luiz Camillo Osório

É.

Cássio Loredano

costumavam estar presentes nas capas dos livros de Vinícius de Moraes, entre outros escritores.

⁵⁵Henri Cartier-Bresson (1908-2004), um dos maiores fotógrafos do século XX, também pintor e desenhista, teve papel decisivo na história do fotojornalismo, na fotografia de rua, no retrato, e também na reflexão sobre o instante decisivo ou a composição, pois, para ele, a fotografia era o “reconhecimento de um ritmo de superfícies, linhas ou valores”, a captura, no movimento, do equilíbrio expressivo e de uma espécie de pressentimento da vida”.

⁵⁶ Nadar era o pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), fotógrafo, caricaturista, escritor, jornalista e balonista francês

Só me interessam os retratistas, os que tratam de gente. E os velhos fotógrafos do Rio Antigo. Tenho mais interesse pelo retrato, pelo sujeito que me ajuda a ver o olhar do sujeito que está ali, a ver um tique, alguma coisa.

Daniela Chindler

Eu sou ex-mulher do Cássio, e como normalmente não faço perguntas...

Cássio Loredano

Mãe das minhas duas filhas.

Daniela Chindler

A gente combinou de eu fazer uma pergunta para limpar a barra dele, mas o Ronaldo já fez a que queríamos, que era sobre a Segunda Guerra.

Cássio Loredano

Eu não sei mais nada.

Daniela Chindler

Ele me disse para não fazer pergunta pessoal, para não “ficar mico”. Mas, como ele também nunca me escuta, nunca escuta a Júlia...

Cássio Loredano

Que é isso?

Daniela Chindler

Só escuta a outra filha, que chuta a porta, por isso a gente resolveu fazer uma pergunta mais pessoal. O Cássio é um bom contador de histórias e a gente acabou sendo uma família de contadores de histórias. A minha pergunta tem um pouco a ver com a pergunta do Camillo.

Quando eu conheci o Cássio, a gente não queria nada um com o outro, e quatro dias depois a gente resolveu casar. A culpa disso foi um pouco o fato de

eu não ter lido ainda *O Aleph*, do Borges. Sentamos num mercadinho e, como eu não bebo, o Cássio teve que contar uma história, a do Averróis⁵⁷.

Cássio Loredano

Do Borges.

Daniela Chindler

Ele me contou a história de um cara que vem do mundo islâmico; ele conhece os contadores de histórias, mas não consegue entender o teatro grego, e o conto tem mais de um narrador falando, e a história é feita assim, com vários narradores. Graças a Deus, Julia já conhece o *Aleph*, então se algum cara quiser cantar a Julia, vai ter que cantar com um escritor diferente e vai ter que ser um bom contador de histórias.

Cássio Loredano

“A busca de Averróis” está no *Aleph*?

Daniela Chindler

Está. E aí eu acho que a grande coisa do Cássio no desenho, pelo menos para a gente também, é o fato de ele ser um grande leitor e um grande contador de histórias. Então quando ele ia desenhar a Clarice Lispector, ele dizia às vezes pra mim: “Quando o sujeito diz que não pode desenhar o fulaninho porque ele não o conhece pessoalmente, isso é uma burrice; mas como ele vai desenhar se ele não sabe a história do cara? ”. Então para desenhar é preciso olhar e saber quem é o personagem.

Cássio Loredano

Muitas vezes não precisa.

Daniela Chindler

⁵⁷Referência a um dos contos que está na coletânea *El Aleph* (de 1949), do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). O conto se chama *La Busca de Averroes*. O conto tematiza a dificuldade de Averroes, filósofo islâmico (1126-1198), em traduzir a *Poética* de Aristóteles, já que ele não conseguia entender o que era teatro (uma vez que na cultura árabe de seu tempo não havia teatro).

Precisa. E quando você desenha a Clarice, você sabe o que você está desenhando. E aí acho que você podia contar um pouquinho da Clarice e de outros personagens... Conta a história da mão da Clarice quando ela estava fumando...

Cássio Loredano

É, ela queimou a mão fumando, pegou fogo na roupa dela.

Daniela Chindler

Mas não é só o nariz, não é só isso. Você se pergunta também quem é ela, o que ela pensou.

Cássio Loredano

É, às vezes, você olha um desenho e diz assim: “Caramba, nada menos Sartre do que isso, nada menos Tolstói do que isso”. Eu não sei isso não, isso está dentro, vai saindo, é um filtro. Eu tinha um amigo psicanalista, o Marcão, que dizia que a gente é “cavalo de santo”, a gente se instrumenta e a coisa sai. Somos um filtro e a coisa sai por aí, coisas que você está instrumentado para perceber e que passam por você, e saem pela mão, ou pelo olhar, sei lá. É mais ou menos isso.

Daniela Chindler

Foi por isso que eu pensei no que o Camillo perguntou, sobre a diferença entre o desenhista e o fotógrafo. Isso depende do fotógrafo, sempre depende. Mas depende do desenhista também. E quando o Cássio vai desenhar o Rio Antigo, ele vai como grande conhecedor do Rio Antigo, que ele é.

Cássio Loredano

O Rio que eu desenhei é o Rio atual, e não desenhei por exemplo o Maracanã, porque o Maracanã não tem mais *[risos]*. Não desenhei São Pedro dos

Clérigos, porque a Presidente Vargas atropelou a São Pedro dos Clérigos⁵⁸. Ali há coisas lindas porque o mestre de obras português deixou coisas lindas para nós, essas igrejas todas do Barroco Colonial português. Não sei onde foi que eu li que só no Brasil existe o Barroco de verdade, forte, sem enfeite, sem bobagem, e até sem Deus. E em Minas, na obra do Aleijadinho. Ali ele tem força, porque é a força do espírito de verdade, não é imitação, não é Contra-Reforma, não é reação à Reforma, é a coisa em si mesma. Um agnóstico como eu tem que ver que as igrejas são lindas, pronto. E estão aí, ainda bem. Acabou a grana, não puderam demolir mais nada. E aí?

Pedro Herzog

Alguém falou aqui sobre esse caráter trans-histórico da arte, o que fica e atravessa os tempos e pode ser revisitado sob uma outra ótica, um outro contexto. E achei interessante esse termo trans-histórico.

Cássio Loredano

No começo, eu fiquei pensando que o Zílio estava errando a palavra transitório.

Pedro Herzog

Mas ele repetiu. E aí eu fiquei me perguntando se vocês já fizeram coisas pensando no futuro, pensando em como elas seriam consumidas num outro momento, ou pensando somente no momento presente. E acho que está embutida nessa questão uma outra: como é que vocês veem a preservação do trabalho de vocês no futuro.

Cássio Loredano

Não tem futuro. Temos que pagar a escola e o aluguel agora. Pode até durar um pouquinho mais. A obra de Shakespeare, por exemplo, dura há 400 anos, a de Dante há 700. Mas vai tudo virar farinha um dia, não vai sobrar nada. E o que primeiro vai virar farinha infelizmente é a pedra sabão do Aleijadinho. Tudo

⁵⁸A Igreja de São Pedro dos Clérigos ou Igreja do Príncipe dos Apóstolos, edificada de 1733 a 1738, ficava na esquina das ruas São Pedro e Rua dos Ourives (Rua Miguel Couto), no Rio de Janeiro, e foi uma das mais importantes construções do acervo colonial brasileiro. Para a construção da Avenida Presidente Vargas, apesar do esforço de Rodrigo de Melo Franco Andrade, diretor do recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e do próprio SPHAN, à época, foi demolida em 1943.

vai se acabar. Você já imaginou, que pena, a obra do Velásquez se perder? Vai acontecer... A gente vive disso. E o que é a gente? É uma poeira... se você olhar uma estrela de um milhão de anos-luz, o que somos nós? Nada. Eu tenho visto que a capacidade de armazenamento da memória é imensa. E aí uma vida vagabunda de 90 anos guarda coisinha pra caramba, e ela vive de Velásquez e de Machado de Assis. Mas se você considerar tudo isso, eu acho que não tem permanência. Tem a permanência das nossas vidas, que é uma poeira. Você é uma poeira, está quicando. Porque é muito pouco, cara, isso aqui. E a humanidade tem o que, quanto tempo, um milhão de anos? Muito menos, né?

Flora Sússekind

Chegamos agora ao fim de tudo. Mais alguém quer fazer alguma pergunta?

Cássio Loredano

Acabei com o samba, furei o pandeiro. Vamos tomar uma cerveja aí na rua.

[Aplausos]