

Entrevistas

Fernando Cochiarale, Paulo Sergio Duarte, Vanda Mangia Klabin e Maria Del Carmen Zilio

1996

PS Estou curiosíssimo para saber, conhecendo o Zilio, como é que ele tomou a decisão de mostrar esses trabalhos ?

Zilio Bom, durante algum tempo eu tive, assim, um certo pudor pessoal em mostrar esses trabalhos. Eu não me sentia à vontade, quer dizer, são trabalhos que ficaram – durante o tempo da minha cadeia, todos escondidos – debaixo da cama da Carminha, mais precisamente. E depois ficou uma coisa meio íntima. Fazia parte dos meus fantasmas. Eu achava que minha prática política tinha sido uma espécie de pré-história individual, mas depois compreendi que havia uma continuidade, e essa continuidade eu acho que deve estar no meu trabalho e, até de alguma forma, na minha vida.

FC Zilio, mas você se referiu agora especificamente aos trabalhos que fez na prisão, porque os outros, antes de você ser preso, você mostrou, e os outros feitos posteriormente ainda, que participam dessa exposição também, você mostrou, então... Você, respondendo a uma pergunta mais geral se restringiu a falar sobre um trabalho que não tinha mostrado: o trabalho feito na prisão.

Zilio É. É porque esse núcleo da prisão era uma espécie de tabu. Bom, para fazer uma retrospectiva, necessariamente, ele teria que estar dentro dela, quer dizer uma retrospectiva dos anos políticos. Eu não tinha disponibilidade pessoal para mostrar esse trabalho, quer dizer, no fundo era isso. Então, o trabalho anterior e o trabalho posterior não eram tão paralisantes quanto esse trabalho, eu não sei bem por quê.

PS Quando você saiu da prisão?

Zilio Saí em julho de 1972.

VK Você retoma logo a vida artística?

Zilio Eu não me lembro direito das coisas. O que eu me lembro é o seguinte: havia em mim uma necessidade de restabelecer elos com a materialidade do dia-a-dia e então comecei a fazer tentativas de capas de livros para algumas editoras, tentei retomar contato com algumas pessoas anteriores, quer dizer, minhas conhecidas antes, artistas... antes de eu ter largado a arte e... Mas isso, se não me falha a memória, isso só se deu em 1973. Durante 1972 foi mais uma tentativa assim de reorganizar a minha vida. Então em 1973 eu retorno à pintura e consigo vender os meus dois primeiros quadros para Gilberto Chateaubriand. O Gilberto Chateaubriand me foi apresentado através da Teresa Miranda – que trabalhava com a Carminha no escritório do Aloisio Magalhães – que me apresentou ao Scliar, e o Scliar ao Gilberto Chateaubriand. E restabeleço contato com algumas pessoas, artistas, por exemplo. Ainda na tentativa de fazer alguma coisa alternativa pensei em escrever para a imprensa. Era o jornal Opinião. Aí pensei em fazer uma matéria com os meus ex-conhecidos, que seriam

Vergara, Roberto Magalhães etc. As pessoas da minha antiga convivência. Procuro então o redator de artes plásticas do Opinião, o Ronaldo Brito, que eu não conhecia. Ronaldo me desestimula a fazer essa matéria. Achava que as prioridades eram outras etc.

Bom, acontece que eu sou vizinho, por coincidência, quase esquina, do Waltercio Caldas, quer dizer, através desse contato com Ronaldo, Waltercio, Vergara e outros, eu começo a retomar o meio de arte. Fundamentalmente, esse núcleo – eu, o Waltercio, o Ronaldo e o Vergara – começou a estabelecer uma análise crítica em relação ao que estava acontecendo. O problema das exposições, o boom do mercado, as muitas galerias. Galerias eram abertas como butiques. Na rua Maria Quitéria tinha três, sendo que uma delas com três andares.

Enfim, havia esse clima que não absorvia o trabalho e cuja proposta não se inseria bem no mercado – nem meu, nem do Waltercio, nem do Vergara e dificilmente daquelas outras pessoas que tinham surgido nos anos 70, um pouco posteriormente: Antonio Manuel e Cildo, entre outros.

PS E o Gerchman, e o Antonio Dias?

Zilio Antonio estava na Europa e Gerchman estava voltando para o Brasil quando eu saí da cadeia. Dos artistas que atuaram na década de 1970, havia o Barrio, o Antonio Manuel e o Cildo. Então, o Vergara estabelece um contato meu com o Luiz Buarque e o Paulo Bittencourt, que estavam querendo abrir uma galeria na casa que o Luiz tinha no Jardim Botânico, onde eles comercializavam obras do século XIX. Eles queriam trabalhar com arte contemporânea e lá, ainda, começam algumas exposições. É nesse momento que eu acho recomeçam as exposições, digamos assim, culturalmente significativas. Foi desta experiência, ainda no Jardim Botânico, que me lembro de exposições como a do Eduardo Sued.

VK Durante o período em que estava preso, que foi mais ou menos dois anos e meio, você tinha algum contato com a vida cultural da cidade? Chegava algum tipo de informação de arte?

Zilio Não, nada.

VK Você lia alguma publicação?

Zilio Nada. Apenas uma vez chegou uma revista que a Carminha conseguiu me passar. Uma revista americana, Art in America, uma coisa assim, mas a informação que eu tinha era a do Jornal dos Sports. Era proibido entrar qualquer outro tipo de texto.

FC Em uma certa medida, os artistas dos anos 60, seja o Gerchman, seja o Antonio Dias, mas também os artistas que fazem a transição entre os 60 e os 70, como Barrio, Cildo e Antonio Manuel, refletiram em suas obras a situação da ditadura militar. O Antonio Manuel, por exemplo, tem vários trabalhos sobre isso tudo. Mas me parece que você, desses artistas todos, foi o único que viveu uma certa tensão, que o obrigou, em um determinado momento, a excluir a sua atividade como artista, optar pela militância e ser preso, para posteriormente retomar a atividade artística. Parece que essa relação entre arte e política, no caso do seu trabalho, foi tensa a ponto de o obrigar a abrir mão de um desses pólos e a optar, por exemplo, por aquilo que talvez

Ihe tenha parecido uma atividade mais conseqüente. A militância.

PS Eu acho que a tensão entre a arte e política não foi no trabalho, a tensão foi na existência. Não é no interior do trabalho que a tensão se passa. Na existência é que se passa a tensão entre arte e política, a ponto de você ter que escolher, durante um momento, a política. Então eu queria que você falasse alguma coisa sobre isso. A relação que havia entre um trabalho que tratava de questões políticas e a opção existencial da militância.

Zilio É curioso porque as duas coisas começaram juntas, quer dizer, eu entrei para o Instituto de Belas Artes, em 1962, na Praia Vermelha. Fui aluno do Iberê em 1963-64, em 1965 eu não era mais seu aluno, mas ainda freqüentava muito o ateliê. Nesta mesma época, eu era aluno do Colégio Militar e, até hoje, não consigo rememorar por que, um belo dia, comecei a freqüentar o ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

PS É muito importante se saber também que, ao contrário do que se poderia esperar, um aluno do Colégio Militar, que estava engajado politicamente na época, saiu para uma faculdade de psicologia e não para uma faculdade de sociologia ou economia. Zilio Isso é anedótico. A minha família exigia que eu fizesse uma faculdade, e isso foi um grande drama para mim. Eu queria ser artista. Aí chegava o Iberê e dizia: “Eu estou frito! O que faço da minha vida?” Isso lá no IBA, naquela paisagem à beira-mar, o cabelo ao vento, na Praia Vermelha. Eu disse “Minha família quer que eu faça faculdade. Eu quero ser artista e exercer minha vocação...” Iberê disse: “Te lança no mar!”. Era o conselho que ele me dava, quer dizer, isso só me enlouquecia mais ainda. Este era o método do Iberê, a sua didática. Ele nunca dizia “Faz isso”. Ele dizia: “Não é isso”.

Bom, aí eu me matriculei no curso Vetor para fazer arquitetura e foi uma maneira também de conseguir sair do Colégio Militar. Fiz o curso e, evidentemente, levei bomba no vestibular de arquitetura, e minha família continuou me aborrecendo por que eu tinha que fazer faculdade. Bom, aí eu fui à Faculdade de Filosofia e procurei um curso que não tivesse matemática no vestibular. Tinha um certo pendão para sociologia mas sabia que estava aniquilada neste momento, todos os professores cassados. Então, a opção que preponderou foi não ter matemática. Fui para psicologia! Aí me dei mal, porque, em julho, entrou matemática na psicologia mas consegui passar em um brilhante penúltimo lugar. Continuava pintando esse tempo todo e sendo aluno do Iberê. Em 1965 não era mais seu aluno, não era mais do IBA, mas estava todo dia no ateliê do Iberê. Em 1966, entro para psicologia, mas em 1965 já começava a ocorrer uma ruptura com o ensino do Iberê, que foi ditada por duas coisas: primeiro a exposição “Nova Figuração” dos argentinos no Museu de Arte Moderna. Isso foi determinante.

Eu comecei a fazer um trabalho muito baseado no trabalho deles, que não tinha mais nada a ver com o Iberê, e não tinha mais contato com ninguém. As pessoas que eu tinha contato eram alunos e ex-alunos, colegas do IBA que estavam cada um na sua. Não formava uma coisa muito coerente. Eu não freqüentava o bar do MAM. Acontece então a Opinião em 1965, eu juntei as coisas. A Opinião foi realmente uma revelação para mim. Eu estava aquém da Opinião. Eu me lembro claramente de dois trabalhos

que me impressionaram muito: o do Antonio Dias e o do Gerchman.

PS Porque esses trabalhos, inclusive, ficavam mais em evidência que os trabalhos do Hélio, que ficavam desmontados.

Zilio Você se lembra da exposição toda mas eu me lembro de poucos trabalhos. Lembro-me dos quadros do Time de Futebol, das Misses do Gerchman e do Guerreiro do Antonio Dias. Isso virou a minha cabeça e fez me aproximar do Antonio e do Gerchman. O Vergara eu já conhecia, que tinha sido colega de turma, depois amigo, lá na época do Iberê. Antonio era muito categórico, radical nas suas propostas sobre arte. Dizia: a tinta é industrial, é superfície chapada. O trabalho tem que ter o potencial de ser reprodutivo. Nessa coisa ele era muito claro. O Antonio era realmente uma pessoa, digamos assim, mais programática, e isto foi fundamental na mudança do meu trabalho. A partir dessa exposição fui convidado para a Opinião 66. Foi o Antonio que me mandou procurar Jean Boghici que vendo os meus desenhos, disse: “É isso mesmo. Só que tem que fazer grande”. Ainda tinha aquela coisa, ainda, assim, de ensaio. Ele me deu essa dica e eu participei em 1966. Realmente, a partir de 1966 é que me senti vinculado a esse movimento, que em Nova Objetividade tornou-se uma coisa mais consciente. Duas pessoas foram determinantes neste momento. Foram o Gerchman e o Hélio. O Gerchman pela arte produtiva e o Hélio pela parte conceitual, o que pode ser constatado no seu texto do catálogo. Isto em 1967. Porque não era iniciativa que dependesse mais de marchand. Era um movimento mais de artista, que se organizavam como grupo, com um projeto, com um programa cultural. Bom, tentando responder a pergunta do Paulo Sergio.

É que no meio disso tudo, ingresso na Faculdade de Filosofia. Então minha trajetória política é a seguinte: primeiro funda-se um centro de estudos da Faculdade de Psicologia e depois um diretório acadêmico. Em 1967 eu sou do diretório acadêmico da Psicologia mas, em linguagem política, “como independente”; eu não me sentia comprometido com a política inteiramente, era uma responsabilidade que eu tinha como estudante, como cidadão – como se diz hoje em dia. A política era uma necessidade minha, mas não era tudo para mim. Enquanto isso eu estava lá na Opinião, na Nova Objetividade, junto com os artistas, já no bar do MAM, essa coisa toda. Isso dura até o final de 1967, que é onde se passa a Nova Objetividade e a participação na IX Bienal de São Paulo. O fim desta etapa é o trabalho LUTE, que é a marmita. Por que eu acho que essa marmita é uma confluência dessa dicotomia da atuação política estudantil e da atuação como artista? Porque, vamos ver: toda aquela arte tinha esse negócio que o Antonio dizia, o poder de ser reprodutível e, realmente, depois, toda a atuação dos artistas foi nesse sentido. A arte foi para espaços públicos, como o Aterro. Uma arte pública, mas essa arte pública para mim era uma coisa, digamos, inconseqüente – o termo é esse – uma estetização da vida, uma herança do neoconcretismo – por ser um movimento de ordem construtivista. Aliás, desde 1965 havia uma tendência nesse sentido. Na Nova Objetividade, e isto é muito claro, o Gerchman tem o trabalho de refazer determinadas obras do Ferreira Gullar, por exemplo. Tem os trabalhos da Lygia Clark, do Hélio Oiticica, da Lígia Pape. Há um reencontro de gerações nessa época. E então, tinha alguma coisa daquela geometria neoconcreta que chegava. Na ocasião da Nova Objetividade e da Opinião, essas questões do público, da arte estetizar a vida – o velho projeto construtivo – eles

estavam levando adiante. Eu achava que isso era irrisório. Era impotente. Quero dizer, lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo em que havia uma proposta da Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal etc. Eu dizia: “Não, isso não leva a nada...”. Então, me perguntaram: “O quê que você quer? Fazer guerrilha?” Eu parei e disse: “É! Fazer guerrilha”.

Quer dizer, houve um determinado momento, certamente por essa minha convivência com o movimento estudantil, dessa clarividência de que aquele projeto, enquanto projeto artístico, não atingia os seus objetivos.

É curioso que relendo recentemente o dossiê publicado sobre Lygia Clark pelo Yve-Alain Bois, na revista *October*, ela, em um texto de 1968, situa o movimento estudantil como algo mais essencial, mais modelador do mundo, e acha que os artistas são um pouco domesticados.

FC Mas o movimento não atingia seus objetivos, por quê? Porque você achava que, enquanto a questão mais geral não fosse alterada, nada seria conseqüente?

Zilio Porque era impotente em si. Ele não atingiria seus objetivos, não seria operacional, quer dizer, era muito mais alguma coisa que se dava no imaginário dos artistas do que na potencialidade do trabalho, e a minha derradeira tentativa de provocar a união dessas duas coisas foi a marmita. Eu já fazia panfletagem em porta de fábrica e como já tinha havido aquela série de panfletagens contra o FMI (1967) e tínhamos conseguido mobilizar e pichar muita parede, eu disse: “É isso!”

PS Aí tem um conteúdo idelógico-panfletário nítido.

Zilio Com a marmita, a reversão que se deu foi a seguinte: a política, como uma forma de estética, quer dizer, significou uma coisa... de estetização da política. Algo que eu não tive consciência imediatamente. Minha primeira consciência foi de que a política é que era o importante para mudar a vida, que os artistas não iam conseguir nada. Então, em 1968, entro para o DCE (Diretório Central de Estudantes), e a ruptura começa a se aprofundar, abandono a arte em função do DCE.

Com a queda do congresso de Ibiúna (Congresso da União Nacional de Estudantes – UNE, realizado clandestinamente em 1968), o Franklin, presidente do DCE, é preso e eu viro presidente do último DCE, antes do AI-5, enfim, o último DCE daquela fase. Só no início de 1969 é que eu me torno militante político organizado, isto é, me filiei a uma organização política.

Só no início de 1969.

Eu tinha muita resistência a me tornar organizado. Era o meu lado artista. Eu achava que era uma forma de me tornar assim envolvido e me despersonalizar. Então eu resisti muito a esse negócio de me tornar militante, e por outro lado, acho que a Dissidência me via também como artista. Quer dizer: “Esse cara tem algumas coisas esquisitas. Não é inteiramente confiável!”. A Dissidência só vai me considerar quando o Franklin é preso e alguém tem que assumir o pepino, e aí eu assumo.

FC Você declarou em um dos seu artigos que o próprio fazer da arte o levou para a política.

Zilio Essa passagem do movimento estudantil para a luta armada é um negócio de

uma qualidade diferente, exige uma remodelação de vida e uma mobilização pessoal muito grande. Eu acho que isso me trouxe uma nova relação com a política, inevitavelmente, e aí, nesse momento, exatamente nesse momento em que comecei a fazer ações armadas, é que me sentia fazendo arte, como se eu tivesse retomado o fazer artístico. Então, para mim era um comportamento estético. Eu via aquilo sob um olhar estético, não assim do belo, mas havia...

FC Do absoluto!

Zilio É. Coisa do absoluto, como se ali houvesse, como se diria hoje, uma instalação, uma performance, e que tivesse uma eficácia transformadora.

FC Quer dizer, era uma concepção de estética como transformação da realidade.

Zilio Da realidade. Era isso. Eu vivi isso muito claramente. Eram dois sentimentos que eu vivia muito intensamente: esse sentimento do estético e o problema da fragilidade nossa na ligação com a morte. Isso eu vivia muito claramente e diariamente, quer dizer, quando morreu o primeiro amigo, o Zé Roberto (José Roberto Spiegner, estudante da Faculdade de Economia da UFRJ, dirigente do MR-8, antiga Dissidência da Guanabara), que morava comigo, em um incidente no qual eu estava diretamente envolvido e no qual a morte dele me salvou indiretamente, é que eu percebi...

VK Mas como é que a morte dele te salvou?

Zilio Nós morávamos no mesmo aparelho... (nome dado ao local de residência clandestina). Algum tempo depois, fui ferido em um tiroteio e preso. Levado para o Hospital Souza Aguiar e em seguida para o Hospital Central do Exército. Eu estava extremamente debilitado. Fui operado no Souza Aguiar e depois fui levado para o Hospital Central do Exército, naquela maca cheia de aparelhos... E sabia que estava mal, muito mal... Passei quinze dias entre a vida e a morte. Mas já no quarto do hospital, à medida que fui melhorando, pedi para a minha família mandar material de desenho.

VK É no Hospital Central do Exército que você pega o primeiro material para retomar as questões da arte? Que espécie de material você requisitou?

Zilio Bloco de desenho. Um bloco de desenho de papelaria e caneta de feltro. Coisas para ler não deixavam entrar. O que deixavam entrar, e isso curiosamente nunca me retiraram, foi o material de desenho. Em todas as cadeias que eu estive, nunca me retiraram.

VK Mas para você isso significava um horizonte, uma retomada do que você tinha abandonado ao optar pela militância, ou apenas uma terapia?

Zilio Não. Uma ocupação. Era uma ocupação que desde o início se mostrou documentária. Tomou logo esse caráter de ser autobiográfica. Quer dizer, eu não comecei a desenhar natureza morta, nem isso, nem aquilo. Comecei a me retratar e às situações que eu vivia. E por outro lado, eu senti uma coisa muito curiosa. Sentia um poder mágico que eu tinha, porque, quando eles começaram a perceber que eu sabia desenhar, ficaram meio temerosos porque achavam que eu podia – era infantil isso –

fazer o retrato deles.

VK Mas o material de desenho nunca lhe foi negado?

Zilio Nunca foi negado. Eu me lembro que quando entrei na PE (Polícia do Exército), eu entrei de pijama vindo do HCE. Você é revistado de cima abaixo e os pertences que eu tinha, sei lá, escova de dentes, tudo isso era verificado. Aí, quando pegaram o meu material de desenho eu disse espontaneamente “Por favor, isso não!”. “Como não?”, disse o cara.

Do lado, tinha uma sala onde ficavam os oficiais, as equipes de busca. “Ele quer ficar com isso aqui”. Eles devem ter achado tão inusitado que deixaram. Então eu fui para a cela de isolamento, ao lado da sala de tortura, com aquele material na mão.

PS Cella de isolamento com material de arte. Genial!

Zilio Mas fiquei ali... Tenho inclusive um desenho que está datado PE, mas tenho quase certeza que eu fiz no DOPS.

FC Você fala de depoimentos e os seus primeiros desenhos, inclusive tem um com você na cama, incluem coisas de um depoimento autobiográfico, mas na medida em que você continua a desenhar parece que você retoma determinada questão prática que formava a sua produção e a nova figuração típica.

Zilio Isso muda!

FC O desenho de você na cama é muito esquisito, porque aquilo é uma coisa muito própria. Mas pouco depois nota-se que vai retomando o estilo da Nova Figuração. O auto-retrato tem um caráter regressivo no sentido histórico da sua formação, devido à sua influência expressionista.

Zilio É. Tem uma regressão, eu diria quase que psicológica também, no sentido de que você ferido, e ferido preso, fica tão fragilizado que você, assim, praticamente se sente zero e tem que se reconstituir. O trabalho que eu fiz ligado à arte na cadeia, posteriormente, fez parte dessa retomada de mim mesmo.

PS Eu acho que o próprio trabalho fez com que no início, algo que era mero passatempo tenha encaminhado a uma preocupação artística.

Zilio A partir de um determinado momento, se torna muito claro para mim que eu estava fazendo um trabalho que pretendia que fosse uma documentação artística da minha experiência na cadeia. Tanto assim que muitos dos trabalhos têm, no verso, anotações. Eu tinha aquele limite. Não podia abusar e pedir um equipamento de desenho, podia correr o risco e ficar sem nada de uma hora para outra. Então, era tudo muito calculado. Fazia um ou dois desenhos por semana e a cada visita Carminha levava: o desenho saía.

PS Eu só queria lembrar que o primeiro prato pintado foi um que o carcereiro esqueceu de recuperar quando o Zilio estava no isolamento num dos quartéis, lá na Vila Militar. Foi assim que ele descobriu o suporte e, a partir daí, começou a série de pratos.

Zilio É isso. Na verdade em uma dessas transferências, eu fiquei sozinho durante não

sei, três ou quatro meses.

VK Você ficou sozinho muito tempo?

Zilio Não fiquei sozinho muito tempo, não. Vivi sozinho só nesse lugar. Eu estava nessa cadeia sozinho. Tinha só uma vitrola, que era uma grande arma. É engraçado como a gente consegue transformar as coisas em elementos de possibilidade de ação, não é? E tinha uma vitrola, Jornal dos Sports e Caderno B. Já era bastante coisa... e máquina de escrever.

PS Tinha direito ao Caderno B?

Zilio Tinha direito ao Caderno B. Isso foi muito importante para mim porque acompanhei assim...

FC Crítica de arte do Roberto Pontual?

Zilio Não, nem isso. Eu estava mais preocupado com música para saber o quê que eu podia encomendar para ouvir, para me manter em dia com a música popular brasileira.

PS Rádio, não?

Zilio Não, rádio não. Nada que tivesse informação. No Segundo Caderno do Globo, se não me engano, me lembro muito da coluna do Nelsinho Motta. Agora, não tem nada a ver com a nossa conversa. Bom, eu tinha nesse local um poder estranho. Fazia uma grande barganha. Eu tive que fazer relações públicas com a guarda através da vitrola e, sobre tudo, de um disco que tinha aquela música, Detalhes, do Roberto Carlos. Um soldado que morava na Mangueira levava correspondência para a Carminha em troca de discos do Roberto Carlos. Então, montei ali meu microuniverso, mas a maior parte do dia, evidentemente, eu passava fazendo o quê? Aprendendo a bater à máquina, que era para mim o computador do momento. Era aquele método ensinado nos livros, eu dominei de cabo a rabo. E os aviões Revell, que eram uma reminiscência de quando eu era criança nos Estados Unidos, como aqueles encouraçados Missouri que meu pai montava. Pedi para que me trouxessem de casa aquele negócio. Aí, um dia, na troca de pratos de comida – era o único momento da minha relação oficial com o mundo – abre a cela, entra um prato de comida, come, fecha a cela, abre a cela... sai o prato de comida. Não sei por que, ficou um prato lá. Tinha, então, um prato e as tintas Revell. “Vou pintar!” Pinte o primeiro prato e disse. “Isso é interessante. Posso explorar isso”. Pedi para Carminha trazer pratos nas próximas visitas. Aí começou a ser, ao invés do pilot e do bloco, o prato. Fiz vários pratos que foram, assim, minha derradeira produção na prisão.

PS Já que a gente está passando por todas as etapas, talvez devêssemos falar um pouco sobre a retomada do seu trabalho depois da prisão, a partir de 1973. Quando você faz a exposição no Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, volta a assumir a sua opção interrompida de ser artista.

Zilio Eu diria o seguinte: há esse período que eu saio da cadeia e tento uma retomada com a vida, quer dizer, da funcionalidade com a vida, de poder produzir, poder se comunicar com os outros e esse tipo de coisa toda. Assim, passo pelas capas de livro,

pelos trabalhos de 1973, depois pela exposição do Luiz Buarque. Eu acho que esse trabalho de 1973 e a exposição do Luiz Buarque me remetem, por uma questão de honestidade, a alguma coisa em torno do trabalho do Antonio Dias que me orientava, segundo uma biografia muito pessoal, desde a Opinião, apesar de uma relação com a arte diametralmente oposta à do Antonio. Acho que os artistas, normalmente, não diriam isso, porque não gostam de se elogiar, fazer reverência uns aos outros, mas... Evidentemente, o Antonio estava voltado para os conceituais, uma coisa mais sofisticada. Eu estava buscando transmitir uma determinada sensação, uma determinada sensação de mundo que estava vivendo ali, muito imediata, de você ser abruptamente jogado no milagre brasileiro. E isso é um fato muito particular, quer dizer, eu não saio da cadeia para um país em guerra, para um Vietnã, como eu sonhava. Eu saio para a cadeia para o milagre brasileiro!

FC Engraçado o ato falho que você cometeu. Você disse: “Eu saio para a cadeia, para um país...”

PS Para outra cadeia!

Zilio É, eu diria que é uma outra cadeia. Eu estava meio cego. Então, procuro referências. Meu trabalho era uma coisa que eu acho muito militante, muito arte militante, muito forma/conteúdo. Por longo tempo senti essa necessidade de ter de transmitir algo. Essa era a minha preocupação, embora eu saia da cadeia muito assustado e, ao mesmo tempo, com sentimento de derrota, que é um sentimento diametralmente oposto àquele com que eu entrei na cadeia, quer dizer, na cadeia eu entro morto mas triunfante, e saio da cadeia vivo, mas derrotado. Mas, eu acho que tinha esse compromisso, de qualquer maneira, com o referencial de arte voltado para um certo conteúdo, uma certa mensagem, uma certa biografia, ainda, e isso não era uma coisa artificial, durante três ou quatro anos, sonhava com uma cena onde havia sangue, e isso é um dado concreto.

PS E é um dado presente no seu trabalho.

Zilio Exato, aquilo ali não é nem catarse. Aquilo ali é realismo. Era o que eu vivenciava.

VK Você tinha um repertório cromático muito reduzido, não é?

Zilio Também, mas isso fazia parte da estética da reprodução. Preto, branco, vermelho...

FC Eventualmente amarelo. Muitos trabalhos daquela época tinham esse vocabulário cromático assim.

Zilio Quando eu saio, tem esse dado também. Além da relação mais familiar com o trabalho do Antonio, havia dois elementos básicos: Duchamp e os construtivistas russos. Estes aí eram os elementos sobre os quais eu tentava me movimentar. Os construtivistas russos, evidentemente, por toda uma identificação política, e o Duchamp porque era uma coisa que me mobilizava, me questionava e era em cima disso que eu estava trabalhando. Bom, nesse transcorrer realizei os trabalhos de 1973 que, eu acho, ainda têm essa questão do sangue muito presente, depois os trabalhos da exposição do Luiz Buarque e alguns trabalhos imediatamente posteriores, que acho

que já têm uma isenção maior, têm uma limpeza maior. Procuram colocar um problema que até hoje para mim é fundamental, trabalhar em cima do zero da pintura, que é um problema de fundo da pintura moderna e dos construtivistas russos. Agora, ao lado disso, o que há de importante? Ao lado disso, o que há de importante politicamente é Malasartes, que eu já falei no início, aproximações que vão se dando lentamente: Vergara, Waltercio, Ronaldo, Gerchman, eu, o Cildo, o Bernardo Vilhena trazido pelo Vergara, depois o pessoal de São Paulo e a abertura política. O início da abertura política com o Geisel, a primeira possibilidade de um reagrupamento cultural, e a tentativa de colocar um posicionamento qualquer cultural dentro disso tudo. Eu acho que Malasartes foi difícil de ser feita porque foi uma frente ampla: vários artistas, com várias tendências e visões e que, por isso mesmo, durou pouco tempo, mas teve um papel, digamos, mobilizador, importante na época, sobretudo porque estávamos vivendo o momento do milagre do mercado de arte e procuramos colocar o mínimo de análise crítica-cultural disso tudo em Malasartes. A exposição “Atensão” e a Bienal de Paris vêm depois, e a meu ver formam um bloco que representa um aprofundamento dessas questões todas, de pensar Duchamp, de pensar os construtivistas russos, de pensar uma arte engajada, de pensar uma relação da arte com o público...

PS Você teve uma viagem a Paris em 1974?
Zilio Tive.

PS Você só foi morar em Paris em 1976.

MCZ É importante dizer que nós fomos morar em Paris porque ele estava sendo chamado toda hora para depor e estávamos sendo seguidos na rua, e vários amigos sendo seqüestrados pela repressão, inclusive o Álvaro Caldas que saiu daqui até Recife apanhando no avião. Isso porque as pessoas que estavam começando a voltar para o Brasil estavam sendo denunciadas. Quem tinha saído da cadeia há pouco tempo estava sendo preso de novo. Estava um clima meio de terror. Resolvemos então, em 1976, sair do país por um ano porque já não agüentávamos mais sermos seguidos...
Zilio Porque tinha a justificativa da Bienal de Paris.

MCZ Porque houve a justificativa da Bienal de Paris fomos dar um tempo lá fora.

PS Mas em 1974 você fez uma viagem a Paris?

Zilio Em 1974 fizemos uma viagem a Paris, a outras cidades da Europa e a Nova Iorque... Eu fiz um roteiro avant-garde... Ia a Paris para ver Paris e ver os amigos, ia a Milão, que era um centro de arte importante naquele momento, Colônia para ver a coleção Ludwig, Londres, Nova Iorque, MoMA. Agora o que eu fiz questão nessa viagem? Foi não entrar em um museu de arte clássica.

PS Porque não dava tempo, não é?

Zilio Não. Não que não desse tempo. Era uma clara consciência de tabula rasa, era o boom da concepção vanguardista da arte. Volto para o Brasil e faço as exposições na galeria do Luiz Buarque e a do MAM – “Atensão”, e viajo para Paris em 1976 por esses motivos que a Carminha contou e para a Bienal de Paris... O que eu tenho para fazer lá imediatamente e para não tirar coelhos da cartola é a continuação da “Atensão”, que

são aquelas peças Equilíbrio I, II e III. Depois eu caio na mais pura perplexidade, que é a perplexidade de quem descobre a sua ignorância, quer dizer, “seu imbecil, por que você não entendeu isso tudo em 1974?”. E isso, ao mesmo tempo, tendo acesso a uma ampla bibliografia. É um período muito difícil para mim, pois não conhecia Paris, não falava francês e tive que aprender, e, ao mesmo tempo, senti também que não sabia falar arte. Eu tinha que aprender e não sabia como falar arte. Aí, ao mesmo tempo, paralelamente eu vivo o quê? Eu vivo a desilusão política, quer dizer, todos os meus pontos de referência se desfazem. Ao sair da cadeia eu estava derrotado politicamente, mas não estava derrotado estrategicamente: havia o Chile, o Vietnã, o sentimento de utopia ainda no ar. Mas, a derrota do Chile, a conflagração interna na esquerda brasileira, coisa que para mim era impensável, companheiros fraternos se tornando inimigos... Quando vou para Paris sofri aquela concentração de informação mundial, o Vietnã expulsa o imperialismo, mas briga com a China e invade o Camboja. O Fidel não passa de um peão no tabuleiro da Guerra Fria da União Soviética com os Estados Unidos. Há uma clara consciência disso. Cuba não é mais a ilha da libertação... Enfim, essas coisas vão se tornando cada vez mais notórias. De um lado eu estava desamparado politicamente e, de outro lado, estava desamparado artisticamente. Ou seja, estava mal de vida. Faço alguns trabalhos, alguns desenhos, algumas anotações, mas nada que me trouxesse uma solução, até que algo vital em mim é colocado novamente. Isso tudo felizmente eu vivi para ver a exposição do Cézanne de 1978 no Grand Palais....

MCZ Em 1977 você fez aquela série de desenhos que é muito sintomática. O desenho para não ficar maluco.

Zilio E então teve o Cézanne, e o Cézanne foi para mim isso, um desafio e, como todo desafio, uma nova possibilidade de fazer da arte uma forma de vida, uma razão de viver e aí acaba a coisa com a política. The end.

PS Acaba, inclusive, dois anos depois do período que a exposição cobre, em 1978.

FC Bom, gostaria que você falasse sobre a diferença entre seu processo de trabalho, que a exposição vai cobrir, e essa questão que há alguns anos vem sendo colocada, principalmente nos Estados Unidos, sobre a arte política, e que me parece não ter nada a ver com as questões que você... que essa exposição vai tratar. Eu gostaria que você falasse sobre isso para que não haja equívocos.

Zilio Equívocos nem confusão. Eu acho que existe uma realidade que a gente esquece muito, que é o fazer arte no Brasil. Isso impõe uma materialidade que vai desde a elementar e conhecida falta de material, até o aspecto das condições culturais que alteram totalmente a realização da produção, mesmo que essa produção seja como deve ser, uma produção que interaja com a produção universal. Eu acho que o que se passou no Brasil, naquele período, é uma coisa que tem uma especificidade brasileira, assim como o neoconcretismo tem a especificidade brasileira, da mesma forma que o modernismo, com todos os seus encantos e desencantos, tem uma especificidade brasileira. Arte política, sob o atual ângulo americano pós-moderno, para mim, é um problema americano. É um problema longe da minha preocupação e da minha análise. O que posso dizer é o seguinte: não tem nada a ver com o que eu fazia, nem com as inquietações do momento em que a minha produção era feita.

PS Agora Zilio, eu queria recuar, retomando aquela questão da sua relação com a arte americana, porque eu achava importante que você marcasse essa posição, e por isso eu pedi para o Fernando fazer essa pergunta. Queria voltar àquela nossa cronologia da entrevista, e como se deu seu contato com a pintura americana e com a pintura francesa, ou seja, há uma pintura americana e há uma pintura francesa. Uma pintura francesa a meu ver em grande decadência fazendo muita concessão desde, por exemplo, Soulages, e uma pintura americana que faz parte, da história dos anos 40 para cá, da história do século XX. Eu gostaria que você falasse do seu contato nessas viagens etc., com a cultura americana.

Zilio Bom, existem, digamos, três momentos da minha relação com a pintura americana. Um foi durante a Bienal de São Paulo de 1965, com a retrospectiva do Barnett Newman. Eu não entendi nada daquilo... Vi a retrospectiva que, aliás, foi a sua primeira grande retrospectiva fora dos Estados Unidos... Mas aquilo me fascinou, e tenho magicamente guardado, até hoje, o exato local em que eu olhei para o Barnett Newman. Ele olhou para mim, perto do bar da Bienal...

PS Com gravatinha borboleta?

Zilio Uma gravatinha borboleta. Ele sorriu para mim, achando que eu era mais um fã e aquele lugar tornou-se para mim um lugar sagrado. Eu não sei por quê. Depois disso...

PS Na 9a Bienal havia a pop art... E a retrospectiva do Edward Hopper que tinha acabado de morrer, que estava preparado para vir para a Bienal e... Zilio A pop art teve um grande impacto sobre mim, mas eu achava a pop art na minha leitura simplória, alienada. Porque vinha de uma tradição longinquamente CPC (Centro Popular de Cultura). Eu não era da geração CPC, mas achava que faltava evidência na Pop Art com o trato político. Mas, de qualquer maneira, a linguagem, disponibilidade e a liberdade deles, me fascinavam. Bom, o Hopper evidentemente fica à parte de tudo isso. Existem pintores que são mágicos, o Hopper é mágico, o Morandi é mágico, o Giacometti de certa forma é mágico. São pintores que transcendem o seu registro específico histórico. Bom, agora, o importante é que em 1974, quando eu viajo para o exterior, vou atrás da pintura americana, vou atrás dos americanos em Colônia, que era o maior museu americano fora dos Estados Unidos. Vou atrás dos americanos no MoMA, porque já tinha consciência que a Escola de Paris tinha sido ultrapassada... Tinha sido, não quero utilizar, aqui, a palavra ultrapassada para não complicar, mas, digamos resolvida pela escola de Nova Iorque. Quando chego em Paris em 1976, faço parte da última geração brasileira que escolheu Paris e não Nova Iorque. Escolho Paris não apenas por uma opção artística, mas por opção política. Lá estavam os meus amigos.

Era o lugar que eu podia me exilar mais confortavelmente fora do Brasil, mas lá chegando, já sabia que a produção francesa estava decadente, e a produção mais conseqüente era americana. Mantive diálogo com o Tunga e com o Jorginho Guinle e, de certo modo, com o João Moura, o que foi extremamente importante na minha relação com as coleções dos museus franceses. Pouco a pouco, nestes museus, viajando pela Europa e mesmo através de leituras – a que passo a me dedicar muito – fui

tomando consciência da importância, do sentido e da necessidade de romper com a minha ignorância brasileira, de entender o que se passava em arte. Fui compreendendo melhor a pintura americana. Antes de ir para a França, era assinante de Art Press e já desconfiava da importância atribuída ao support surface. Lá chegando, essa impressão se aprofunda, fica constatada. Tem um período da pintura americana sobre o qual inegavelmente me preocupei durante um tempo, é o dos pintores que o Greenberg apoiou após o expressionismo abstrato. Noland, Morris, Louis, Stella e outros, que foram os que durante algum tempo retiveram a minha atenção e que, em um determinado momento, foram extremamente importantes, no sentido de me possibilitar algum tipo de saída para alguns dilemas que eu vivia. Bom aí eu já estou fora da arte política... Mas, voltando ao assunto, qual era o dilema que vivia? O problema da identidade da arte brasileira...

PS Isso é problema político.

Zilio É um problema político. Outro problema era o problema da pintura, de fazer a pintura. Qual era, então, a minha preocupação? Era saber no Brasil quais eram os pintores significativos para mim, estes eram poeticamente algumas Tarsilas, era sobretudo Volpi, e de certa forma o meu velho mestre Iberê Camargo. Além dos pintores brasileiros, com que eu estava me deparando?

Com os escritos do Greenberg, inéditos na França até aquele momento, e a pintura do Noland, Morris Louis etc. etc. Alguns destes pintores, apoiados pelo Greenberg eram para mim, evidentemente, descartáveis – Hellen Frankenthaler, Sam Francis – mas não Morris Louis, Noland e o Stella da fase negra.

PS E o Kelly?

Zilio Sobre o Kelly eu tinha um grande interesse. Mas meus problemas eram aqueles mais ligados à concepção do moderno do Greenberg. Há vários textos dele sobre o que significava o plano, a conquista radical do plano. Era isto que me preocupava... e mais Cézanne na cabeça e a nostalgia da montanha de Saint Victoire.

PS E Motherwell?

Zilio Motherwell eu não gosto, porque eu acho que é ainda muito vinculado à Escola de Paris. O que me interessava e foi muito importante para mim neste primeiro momento, foi a grande retrospectiva do Jasper Johns no Beaubourg... realmente um grande impacto. De algum modo, provava a continuidade da pintura e remetia a um repensar pictórico atual de Cézanne. Dizem que Rauschenberg tem uma fase inicial muito interessante, mas não conheço. O que me interessava quando cheguei no Brasil? A reminiscência de uma poética brasileira que tinha vagamente se estabelecido através de Tarsila, Volpi e talvez Guignard. Embora eu soubesse – e não foi à toa que investi em pesquisas sobre Goeldi e Guignard – que havia uma densidade do fazer, do conhecimento pictórico nesses dois artistas, que era preciso ser resgatada e divulgada. Tarsila e Volpi eram, no entanto, produtivamente mais importantes para mim. Eu estava colocando como problema central realizar o trabalho pictórico a partir do desafio proposto pela exposição do Cézanne. Desafio de conseguir dar à vida um novo sentido e, nesse momento, entendo muito bem a posição do Mário Pedrosa quando escolhe a arte como uma opção diante de todas as negações que a política pode ter

representado em sua vida. Para mim Cézanne tem esse sentido de uma revelação. Eu acredito muito nisso, em cultura, em espaços vitais de cultura, em coisas vitais que dão sentido à vida. Eu acredito que naquele momento a exposição de Cézanne operou na minha vida uma espécie de milagre. “Olha, você está perdido meu amigo. Então, tome aqui, a possibilidade de se agarrar em uma balsa”. O naufrágio da medusa. A partir daí a pintura se tornou um desafio para mim. A minha vida enquanto artista, a pintura brasileira, Tarsila, Volpi, Guignard e Goeldi, tudo isto defrontado com a universalidade de Barnett Newman, Pollock e de tudo aquilo que estava acontecendo: Kelly, Noland e Stella, sem deixar de mencionar os fantasmas de museu, como os Monet da última fase. Isso, para mim, era traduzido nos textos do Greenberg com uma nitidez muito grande que, por coincidência, saiu da França traduzido pela primeira vez nessa época, na revista Macula, onde eu fui conhecer o Damisch... Onde eu li pela primeira vez Damisch, Yve-Alain Bois e Jean Clay. Bom, então do que se tratava? Se tratava, como disse, da conquista radical do plano, da superfície não tratada, da absorção do pigmento pela tela, de uma pintura all-over e de uma pintura serial. Enfim, um conjunto de propostas sobre as quais eu procurei me agarrar, e que eu buscava unir ao sentimento de Brasil, no sentido mais espontâneo possível, que é o sentimento que faz falta quando se está morando há quatro anos em Paris e no inverno sente-se falta de uma determinada relação mar- montanha, uma determinada luz, uma determinada cor. Disto tudo resultou a exposição no ABC (Projeto Arte Brasileira Contemporânea), quando voltei para o Brasil, e que você, como diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, apoiou. Ao longo da década de 1980 outras questões vão surgir, como a relação muito introjetada que criei com determinados referenciais históricos. Mas a questão cultural permanece a mesma: elaborar uma poética pictórica.

FC Antes disso você escreve A querela do Brasil?

Zilio Antes disso eu escrevo A querela do Brasil e faço algumas tentativas de pinturas em Paris ainda em cima dessas questões e que...

PS Você não acha que projetar, implantar e coordenar o Curso de Especialização de História da Arte da PUC é uma forma de continuar sua militância em outro meio?

FC Essa é uma pergunta que me ocorreu também.

Zilio Na verdade tudo começa com A querela do Brasil. Foi quando eu parei para pensar o Brasil, pois tudo que se tinha feito, escrito e pensando sobre história da arte no Brasil, me parecia insuficiente, e A querela do Brasil apenas colocava algumas indagações. Era preciso ir além. Paralelamente, enfrento um problema existencial, que é a descrença da macropolítica e o favorecimento da micropolítica. Isso é fundamental.

PS Eu acho que você não fez micropolítica. Acho que fez política no sentido maior mesmo. Fazer um curso de história da arte é macropolítica no Brasil. Seria micropolítica na Europa.

Zilio É como a situação que ridiculamente encontrei quando desembarquei em 1978 no Brasil – um ano antes da anistia, pelas razões pessoais que você conhece. Cheguei e encontrei anti-psiquiatria, no Brasil, organizada e estruturada. E disse: “Vocês não têm um hospital psiquiátrico, não têm psiquiatria. Como é que vocês vão fazer um

movimento anti-psiquiátrico, contra uma coisa que não existe no Brasil? Vocês têm alpendres, depósitos de loucos. Isso não é hospital psiquiátrico. Na Itália, na França têm hospitais psiquiátricos e se criam movimentos anti-psiquiátricos. Na Inglaterra tem um movimento anti-psiquiatria, porque tem psiquiatria. Aqui não tem psiquiatria e vocês criam anti-psiquiatria”. Isso não é micropolítica. E não é política alguma. Isso é a idéia fora do lugar, como diria o Roberto Schwartz. Agora o que você fez não é micropolítica. É macropolítica no sentido brasileiro. Não existia história da arte refletida de modo acadêmico antes de você, isso é macropolítica. Acho que você introduziu um padrão e um parâmetro. Quando me convidou para lecionar na PUC, alguns anos depois do curso criado – aliás, você tinha me chamado antes também, na época da criação – falei que achava importante que você estivesse na constituição do mestrado de História da Cultura, na PUC, que você ajudou a criar, e que também foi resultado de um papel decisivo seu. Ou seja, a formação de uma reflexão sobre a arte brasileira não é micropolítica, porque ela não existe no Brasil. É uma macropolítica. Interfere no pensamento da cultura brasileira, porque nós só temos uma reflexão sistematizada sobre a literatura, sobre o conhecimento artístico literário, mas sobre o conhecimento artístico plástico não existe pensamento sistematizado na universidade brasileira. A sistematização introduzida pelo curso que você criou é muito importante, e é um marco na história dessa reflexão brasileira. Foi uma maneira de você continuar sua militância em forma de macropolítica, porque reivindicou essa inversão: a especialização e a especificidade, no Brasil, de certas questões não são micropolíticas no sentido que se dá no Primeiro Mundo, onde as instituições são instaladas, estabilizadas e funcionam muito bem, e onde a micropolítica tem uma função de subversão dessas instituições. Onde a instituição não funciona, e onde existe e não funciona, ela não é micropolítica. Está sendo política no sentido maior da palavra.