

ARTES PLÁSTICAS

LIÇÕES DA LIDA

Exposição de pinturas de Carlos Zilio. *Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, agosto/novembro de 2000; São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, maio/junho de 2001.*

Afonso Luz

Esta reunião de obras realizadas nos últimos cinco anos pelo artista carioca Carlos Zilio — em sua maioria telas a óleo, entre elas alguns desenhos com bastão de tinta e outros com carvão — resulta num conjunto de certo modo coeso, numa série que está a se formar ao longo de sua atividade como pintor. Os trabalhos constroem, numa elucidação recíproca, um pensar plasticamente a pintura que ativa os olhos do espectador no jogo de tela para tela. Em seu exercício perceptivo, eles nos põem a par dos desafios legados pela história da pintura a ela mesma. Impasses que, não sendo restritivamente estéticos, sempre foram refletidos na condição existencial desse artista que é figura prototípica da modernidade: o pintor.

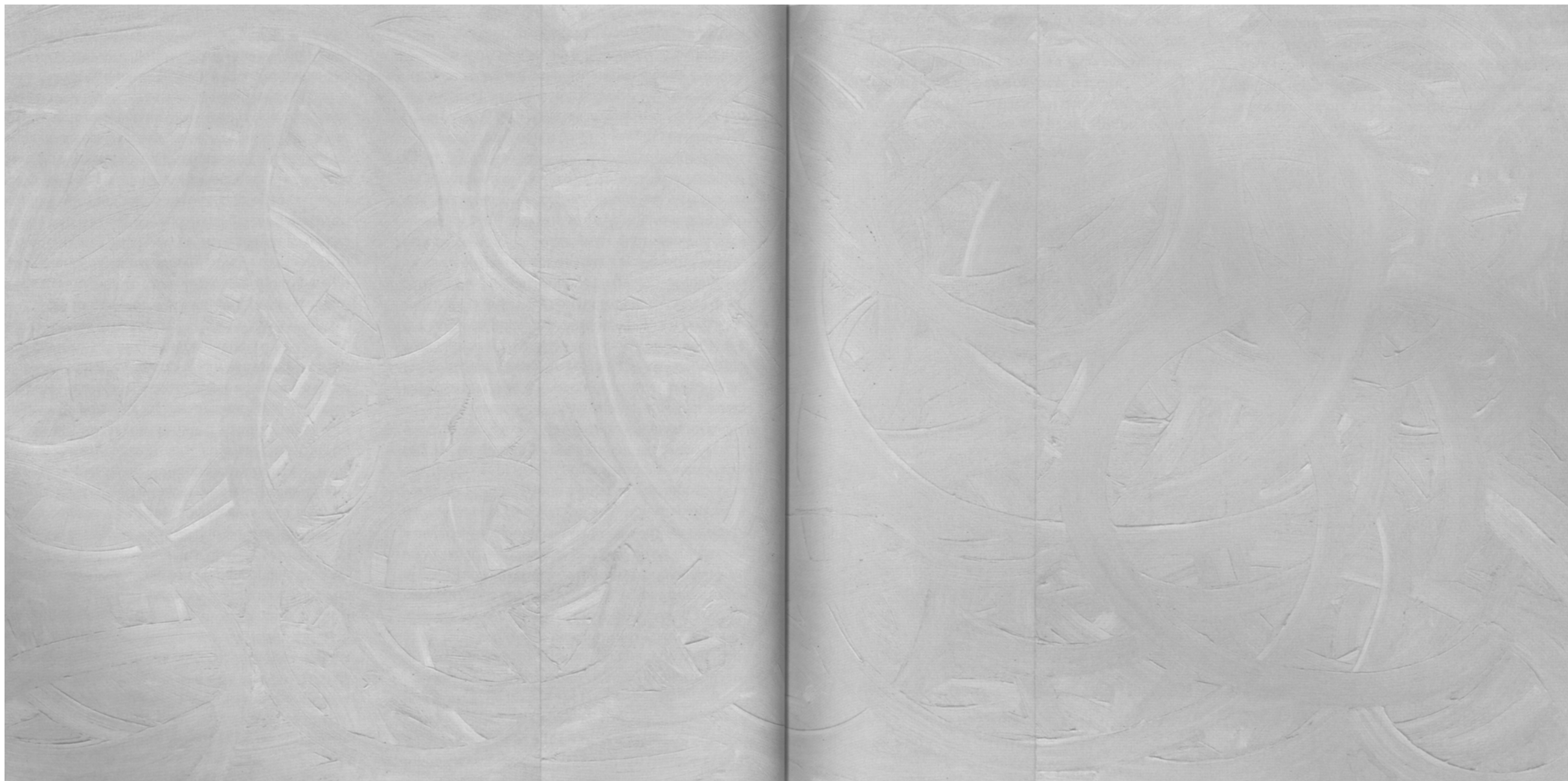
Daria muito o que pensar se Zilio se ocupasse mesmo desse tema bastante contemporâneo para nós: "a morte da pintura", como está dito pelos jornais. Aliás, tema a um só tempo acadêmico e vanguardeiro, língua corrente entre algumas escolas artísticas da contemporaneidade local. E se fizesse seu esse assunto instituído não se daria mal: poderíamos imaginar que suas obras buscariam restabelecer uma vez mais o limite da pintura. Mas como seria

ocupar-se dessa questão tantas vezes suscitada quantas recaída na irrelevância, senão pela palavra de ordem?

É que Zilio pinta. E daí o peso de tal atitude que se vê há muito como desacreditada, ao menos teoricamente, pelas novas formas que a obra de arte foi conquistando para si no decorrer do século XX. À medida que a própria pintura se reduzia à dimensão estritamente bidimensional de sua objetividade, literal e antiilusionista, surgia a arte do objeto e da imagem mediante técnicas de produção e reprodução industrial, que, segundo a hipótese, a teria substituído e tornado o pintar um gesto irrelevante como meio significativo no presente. Tese animada por um progressismo muitas vezes estranho ao movimento histórico de seu objeto. O problema de fixar assim um esquema sobre a Arte é que nos dias de hoje essa conceituação tornou-se unanimidade em certos círculos, acabando por prescrever e ordenar, de fora de seu próprio campo de experiência, a produção do artista e o senso do crítico. Só para alguém possuído por esta ilusão é que pode ressurgir a bendita pergunta: como ainda pintar?

Contudo, não enveredemos por aí. Seria besteira supor que estamos diante de trabalhos preocupados em dar conta dalgum tema. Mesmo que esse tema seja a própria arte, na boa obra ele surge de um modo particular, sem aderências retóricas que o possam predeterminar. Deixemos de lado a questão e falemos da própria pintura ali exercida, a ver se tiramos por meio de palavras a sua experiência singular.

É sobre o branco que a pincelada se põe. Mas não se impõe facilmente. Por ele vai sendo neutralizada, ao passo que carrega consigo aquilo que deveria ser apenas um fundo inerte. Nalguns casos



menos e noutros sobremaneira, o branco, de modo inesperado, torna-se o meio de dissolução da outra cor que pretendia sobrepor-se a ele, como se esse atenuamento nos marcasse a dificuldade de ver tudo aquilo que não se dá em contraste, as coisas que não se repelem mutuamente. É só na insistência de pincelada sobre pincelada que a cor consegue libertar-se disto que agora ressurge como fundo, para fazer-se cor própria. Ocorre que neste breve momento, em que conquista para si autonomia na relação com o branco, o que era cor converte-se em massa saltando em relevos pastosos para fora do plano da tela. Aí a pincelada torna-se plástica, transpondo sua condição pictórica. No campo da tela explode a superfície cromática, que, na diversidade com que a luz a atinge, revela o gesto que a instaura e se fixa no desenho das protuberâncias do pigmento pastoso.

Mas de que cor estamos falando? Nomeá-la seria perdê-la de vista, além do que a dissolução de que falávamos nuança ameaçadoramente a sua aparência incerta. E como não dizê-lo? Uma espécie de tom terroso, a meio caminho entre o marrom e o ocre, atenuado pelo branco, tendendo ao claro; ou, no jargão popular, "cor de burro quando fuge". Cor fugidia que não se dá ao domínio fácil do olhar visitante, arisca à palavra. Mas que aos poucos vai se deixando dócil, restando a quem se demora e insiste em persegui-la uma sensação agradável que a um tempo anima e entenece.

Contudo, tal presença está sob o perigo constante de sua indefinição nominal perante aquela percepção ordenadora que a custo quer reter o sensível sob o certo signo usual, marca reiterada da sensação desde muito aceita como cor. Imaginamos então, inconformados em não possuí-la, que estamos diante de uma pintura monocromática, que decide abrir mão dos coloridos que jogariam com o olhar de um lado a outro na composição — embora saibamos que não se trata exatamente disto, até porque em alguns casos surge enfaticamente uma tinta preta, em outros uma branca e num em particular uma vermelha. São faixas ou riscos cortantes, delineamentos que estão sempre a pôr barreiras à expansão infinita da dita "cor", seja no interior de um mesmo quadro, seja no limite que separa as telas, quando duas ou mais delas são reunidas lado a lado. Assim, iludidos provisoriamente pela imaginária monocromia, a pintura se dará a ler como gesto onde enxergávamos cor.

Mas que gestos são estes? De imediato, não mais que a pincelada. Correndo pela tela e espalhan-

do tinta através da superfície, o pincel vai abrindo caminho em meio à massa de pigmento. Aquilo que antes foi pintado será novamente reduzido a um campo pastoso sob outra insistente atitude do pintor. Ao mesmo tempo, é esse campo informe que emergirá reorganizado, nessas braçadas longas e circulares, numa camada mais destacada da tela. Como se do fundo caótico a tinta se erguesse em precária forma. A impressão que se tem é a de que tal ato foi repetido várias e várias vezes até se fixar na conformação posta diante de nós.

Em alguns dos quadros os semicírculos resultantes do gesto revelam na sua incompletude o momento de força em que o pincel toca o plano, caminha levando o peso de seu corpo e o do pintor, pressionando a tela e arrastando a tinta, e por fim se desconecta, mas até os últimos momentos de contato vai anunciando sua elevação seguinte quando escasseia a matéria. Se algum deles se fixasse em sua circularidade, fazendo coincidir começo e fim, apagaria os vestígios de seu próprio percurso e se hipostasiaria em falaciosa perfeição, completude e eternidade. Engano ao qual se recusa entregar. Nada tão verdadeiro quanto a exposição desta sua precariedade.

Nos quadros em que mais de uma tela foram juntadas revela-se o sentido desta pintura em plena força estética. Como se descuidasse da interrupção originária na estruturação do plano e se entregasse à dimensão do gesto, à extensão do braço, a pincelada atravessa as linhas divisórias fazendo as cisões desaparecerem por um instante enquanto seguimos o movimento das massas de tinta a se deslocarem pelo quadro como se o pintássemos com os olhos. Esta instantânea unidade que surge, e que se desfaz logo que tomamos distância, foi obtida na vivência de certa escala do corpo inscrita na pincelada. A contragosto do espaço limitante e arbitrário que estaria dado pela área do chassi, a pintura ganha autonomia por si mesma, pelo próprio tamanho que o "pintar" se dá, prescindindo de emolduramento ou formatação que a identifiquem antes mesmo de existir.

Mas nem sempre esta harmonia é conquistada como resultado necessário. Por vezes a própria pintura se exerce como um limite para si mesma e verdadeiros hiatos surgem a separar as telas justapostas, ou circunscrevendo no interior de uma delas o lugar que amiúde a pintura se dá, ou ainda na breve extensão de pequenas pinceladas que vão se enfiando em variados conjuntos e tramando uma com a outra em dinâmicas muito mais contidas, mas sem

deixar de lado a integridade e organicidade que lhes são próprias.

Esta arte nos dá a ver que uma poética, para se estabelecer, deve sempre se valer de um tipo de necessidade que tira sua ordem mais dos acidentes do que das regras. Diz-nos, a seu modo, que as lições que tiramos resultam mais do inusitado que nos envolve do que de mandamentos que nos impomos.

Nela, rigor e disciplina são vocações interiores que ressoam acidentalmente quando se entrega, sem sectarismo de religião, ao trabalho da arte.

Afonso Luz é graduando em Filosofia pela FFLCH-USP.

Reproduções: bastão de óleo sobre papel, 2000 (112 x 114 cm); óleo sobre tela, 1999 (200 x 405 cm). Fotos: César Barreto.