

“ACREDITO NESSE TEMPO QUE É FORA”

Luiz Zerbini

Entrevista de Luiz Zerbini a Arte & Ensaios – com participação de Cezar Bartholomeu, Gisele Camargo, Ivair Reinaldim, Luciano Montanha, Maria Luisa Tavora, Mariana Estellita, Natália Quinderé, Rafael Alonso e Tatiana Martins – no ateliê do artista, na Gávea, em 13 de novembro de 2015.

Maria Luisa Tavora *Então, Zerbini, temos interesse de saber sobre sua trajetória. O que você considera relevante para sua formação, para sua condição de artista?*

Luiz Zerbini O encontro com um professor, José Antônio Van Acker, quando eu tinha uns 13, 14 anos. Eu já desenhava desde pequenino, mas foi ele quem me falou sobre arte, me apresentou aos grandes mestres pintores. Foi uma mudança total na minha vida. Nunca imaginei que fosse virar artista. Outro momento importante foi o encontro com os amigos e as pessoas com quem dividi ateliê. A faculdade não foi uma experiência boa para mim. Quando entrei na universidade, já fazia o que faço hoje, só que o que eu fazia não tinha o menor valor. Estudei na Faap, em São Paulo. O ambiente da faculdade era dominado por um pensamento conceitual e geométrico. Eu fazia pinturas figurativas, surrealistas. Foi muito difícil... tive um bloqueio. Fiquei anos sem produzir nada, durante a faculdade. Só fui sair dessa quando conheci o Ciro Cozzolino – um dos artistas que eram grafiteiros naquela época; um cara totalmente diferente de mim. Ele fazia umas pinturas gigantescas com qualquer tinta industrial, tudo muito barato, e eu nunca tinha visto nada daquilo. Comecei a fazer uma pintura mais solta, em grandes formatos.

Ivair Reinaldim *Quem eram seus pares na Faap naquele momento?*

LZ Foram vários momentos, porque parei e voltei algumas vezes. Mas a primeira pessoa que conheci e logo fiquei amigo foi o Leonilson. Numa aula de estética, no primeiro dia, o professor perguntou: “Quem conhece Paul Klee?”. Apenas eu e Leonilson levantamos a mão. Fiquei amigo dele nessa hora [risos]. Depois tivemos um ateliê juntos. Por conta do Leonilson, conheci Ciro [Cozzolino], Sérgio Niculitcheff, Sérgio Romagnolo, Leda Catunda; Jac Leirner, em outro momento, foi da nossa sala. Tínhamos aulas com Julio Plaza, Regina Silveira, Nelson Leirner.

MLT *Como era a aula com Leirner?*

LZ Leirner era professor de outra turma. Dávamos umas fugidas para assistir. Era uma aula mais teórica. A do Julio Plaza era bem teórica, com uns exercícios práticos. Já a da Regina Silveira era aula prática de

*Inferninho, 2010, slides, gelatina colorida e fita adesiva, 51 x 42,5cm
Foto Eduardo Ortega*

gravura. Um tempo depois, o Julio Plaza, o Dudi Maia Rosa e a Regina Silveira abriram uma escola paralela, que se chamava Áster, no Pacaembu, perto da Faap. Comecei a fazer aula com eles, fora da faculdade. Foi um momento muito bom. Já tinha tido aula de aquarela com o Dudi. Nos conhecemos quando eu era bem garoto. Eu ia muito a Ubatuba, pois um amigo tinha casa em Massaguaçu, e íamos pegar onda em Ubatuba. Fui para lá uma vez, e estavam hospedados na casa do Dudi, a Gilda Vogt, que também era pintora. Naquela época eu já fazia aquarelas. Eles ficavam na praia pintando, todos juntos. Talvez essa tenha sido a primeira vez que pensei “Pô, quero ser igual a essa gente, sabe?”, sem saber muito bem o que eles eram. Fiz muitas aulas com Dudi. Adorava as aquarelas dele e virei aquarelista por sua conta. Ele, assim como eu, era fã do Babinski, mestre de quase todos os aquarelistas do Brasil. Em outro momento, alguns artistas ligados ao Dudi, ao Júlio Plaza, ao Fajardo, ao Wesley Duke Lee e ao Guto Lacaz se juntaram e fizeram uma cooperativa independente. Eles alugaram um espaço em que todo mundo expunha e vendia. Já era uma maneira de tentar viver fora do sistema estabelecido. Quase não havia galerias, e já existiam muitos artistas que não tinham onde expor. Evidentemente não deu certo.

IR Em que momento você se desloca para o Rio?

LZ Vim para o Rio em 82. Antes disso, morei em Laguna, quando tinha 16 anos. Fui para lá pegar onda e acabei ficando; me matriculei em uma escola do governo, porque meu pai falou que eu tinha que continuar estudando. De vez em quando, eu e um grupo de amigos íamos a Florianópolis fazer compras. Numa dessas idas, encontramos na feira o Asdrúbal Trouxe o Trombone – um grupo de teatro que era um fenômeno na época. Acabamos amigos. Já em São Paulo, alguns anos depois, eu e o Leonilson improvisamos um cenário de última hora para a peça *Aquela coisa toda*. Depois, quando eles montaram *A ferra da terra*, nós fomos chamados oficialmente para fazer o cenário. Durante os ensaios, quando alguém faltava, eu e Leonilson substituíamos os atores [risos]. Acabou que no final fiquei como ator na



peça. Leonilson não quis; não tinha o menor jeito nem paciência para nada daquilo e saiu fora. Viajamos com a peça o Brasil inteiro. Comecei a namorar a Regina [Casé]. A turnê acabou no Rio, onde fiquei.

Tatiana Martins Em 84 você participa da exposição Como vai você, geração 80?. Como foi essa participação?

LZ Foi muito parecido com isso tudo que estou contando [risos], meio por acaso. Me mudei para o Rio de Janeiro e não tinha galeria, não tinha nada. Fiquei sabendo da exposição no Parque Lage. O Marcus Lontra era o curador. Cheguei, estendi a pintura no chão, e ele falou: "Mas isso é maravilhoso! Escolhe uma parede aí" [risos]. Escolhi uma parede e botei a pintura. Quando estava saindo, encontrei o Barrão, chegando. Eu o tinha conhecido no Mamão com Açúcar, quando ele estava montando uma vitrina, e ficamos amigos; quando o encontrei no Parque Lage (ele segurando aquela televisão que expôs), falei: "Pô, meu trabalho está ali. Bota lá do lado." E ele botou. A grande qualidade da exposição foi esta: juntou uma turma. Fora isso, não participei do Parque Lage – não dava aula nem nunca tive aula. Conhecia as pessoas que davam e faziam aula lá, Daniel [Senise], Bia [Milhazes], Charles Watson. Conhecia muitas pessoas de teatro, de música e passei a conhecer as de lá também.

Rafael Alonso É muito singular essa trajetória. Parece que por uma série de acasos você se tornou artista. Acha que ainda é possível, hoje, esse tipo de postura desassociada do que está acontecendo?

LZ Acho que não.

RA Tenho essa discussão direto com os pares de geração. Sempre nos perguntamos: "Será que preciso da pós-graduação ou não?".

LZ É muito difícil falar sobre arte, acho. Não gosto de falar...

RA Estou falando sobre carreira. Não é nem sobre arte [risos].

*Natureza Espiritual da Realidade, 2012, técnica mista, instalação
Foto Eduardo Ortega Cortesia Galeria Fortes Vilaça, São Paulo*







Vista da exposição "amor lugar comum", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), 2012
Foto Eduardo Ortega

LZ É sobre carreira que estou dizendo. Não acho isso relevante. É o retrato de uma época. Muitas pessoas que conheço dessa geração têm formação parecida. Barrão, Leonilson, a própria Leda e o Sérgio Romagnolo (que depois seguiram carreira acadêmica). Não acho que o que aconteceu comigo seja melhor do que o que acontece com os artistas hoje. Hoje temos um milhão de facilidades que não tínhamos na época. Os problemas são outros. Não se deve comparar.

Cezar Bartholomeu *Qual foi o impacto do Rio de Janeiro de fato, de entrar nessa pintura carioca, nesse cenário, nessa cor? O que apareceu para você dessa exposição? Além de conhecer as pessoas, o que que você viu ali? Foi interessante?*

MLT *A exposição deu repercussão, peso à trajetória ou às discussões ou à análise dos trabalhos de vocês naquele momento?*

LZ Não tinha nada disso [no momento de Como vai você, geração 80?]. Era o contrário. Não queria nem saber qual era a opinião de alguém sobre meu trabalho. E quem poderia escrever não tinha o menor interesse naquilo. E, se tinha, perdeu a oportunidade de escrever. Agnaldo Farias e Fernando Cocchiarale demonstravam interesse por aquele tipo de trabalho. Mas não acho estranho que ninguém quisesse escrever. Muitos dos trabalhos eram mesmo ruins. Ainda não existia nada ali, a não ser um bando de malucos.

IR *Por um lado temos que pensar se não houve uma ideia generalizada que não identificava as diferenças pontuais, por outro lado, se não havia uma tendência generalizada – colocaram todo mundo no mesmo saco e não identificaram as diferenças.*

LZ Hoje em dia, se você for ver, os artistas que fizeram parte da geração 80 são muito diferentes. São bons artistas, que fazem coisas completamente diferentes. Não existe uma identificação maior entre eles, além da exposição e da data.

IR *A tese do Agnaldo é de que só nos anos 90 há maturidade estética dos artistas dos 80. Me parece que você concorda com isso. Então perguntaria: essa turma dos anos 80 só teve importância histórica pela conjuntura? E perguntaria ainda como a sua produção dos anos 80 é vista hoje? Se, de fato, o interesse por sua produção é dos anos 90 para cá e o que você fez nos anos 80 tende a ter menos interesse institucional e de mercado?*

LZ Meu interesse é pelo que faço recentemente. Não gosto da maioria dos trabalhos dos anos 80. Vejo alguma qualidade em alguma coisa; às vezes até tenho saudade da espontaneidade que tinha na época, que hoje em dia é mais difícil de acontecer naturalmente. Existem poucas coisas minhas dessa época no mercado. Minha produção é pequena, sempre foi. Acho que existe um preconceito com os trabalhos produzidos pelo Leonilson nos anos 80; também com os desenhos do Cildo dessa época. Ninguém vê muito aquilo. Aquilo é uma coisa estranha dentro da produção dele.

Gisele Camargo *Seu primeiro trabalho que mexeu comigo foi uma paisagem, diferentemente das suas figuras. Tive a sensação estranha de que era uma "paisagem ambiente". Ela tinha mil informações, planta viva, morta. Me veio logo a pintura do Zurbarán, uma pintura com todos os tempos. Tinha uma coisa de paisagem, mas ao mesmo tempo tinha um ambiente na paisagem – uma paisagem ambientada. Se*

entrasse uma figura humana ali não faria sentido, pareceria uma ilustração. É como se a pintura colocasse à prova o espectador. Ele tem que passar por aquelas camadas todas de informação, incluída a sujeira, para chegar na paisagem e, na realidade, não tinha como. A paisagem era aquilo tudo.

LZ Você não lembra o nome? Isso se aplica a vários trabalhos.

GC *Lembro da situação, em 2009, na exposição no Laura Alvim, que tinha essa pintura negra brilhante. A paisagem está toda ali. Queria entender como você conseguiu ser tão minimalista, conceitual naquela situação do preto, e como você é tão pictórico e paisagista em alguns momentos. Nas suas paisagens, tenho a sensação de que é como se tivesse alguém morando ali e que essa pessoa está aqui do lado de fora, por isso uma paisagem ambiente. É uma maluquice. Queria entender a relação da pintura negra, se é que tem como você falar sobre isso, com as pinturas de paisagem... Queria saber sobre essa pintura que é tanta coisa junta, entende?*

LZ É um assunto enorme, mas realmente me interessa, que é o trabalho e o mistério de onde vem o trabalho. Sou realmente um paisagista. Comecei fazendo aquarelas que eram só paisagens. Tem algumas

Law of the Jungle, 2010, acrílica sobre tela, 280 x 346cm
Foto Eduardo Ortega Cortesia Lehmann Maupin Gallery, Nova Yorke HongKong



de lugares onde estive. Então, tem uma coisa das memórias que vivi, das paisagens de onde estive que voltam a toda hora. Acho legal trabalhar com o estereótipo, com o clichê do que poderia ser uma visão do Brasil, uma paisagem brasileira. Eu tinha uns *insights* quando era garoto, sabe? Ficava todo arrepiado, emocionado vendo alguma coisa qualquer. Achava que tinha entendido o mundo inteiro, todo o sofrimento humano num único instante. E aquele cara de quem falei, meu professor, José Antônio Van Acker, me disse: “Você tem isso porque é artista”. Ai me acalmei [risos]. Passei a perseguir essa ideia. Achava que o que me dava essa sensação era um bombardeamento de informações simultâneas. Então, resolvi que ia colocar numa pintura o máximo de coisas possíveis e que aquela quantidade de informação poderia causar essa mesma sensação que eu tinha para a pessoa que estava vendo.

GC *É colocar à prova, ali, o espectador. É que é difícil de entrar, mas quando você entra, parece que é um universo.*

LZ Fiz isso durante um tempão e aí fui aprimorando essa ideia. Quando entrei na faculdade, percebi que esse negócio era uma coisa totalmente absurda, que era uma bobagem, que não tinha isso porque era artista. Qualquer pessoa poderia ter esses *insights*. Era uma visão totalmente romântica. Não podia mais voltar atrás, então segui tentando fazer isso. Era a justificativa que eu precisava para continuar. Sempre gostei da ideia de ser pintor. Depois comecei a me questionar muito sobre quem eu era, o porquê... da memória... não tenho memória nenhuma. Minha memória é péssima.

GC *Guardo mais as sensações também.*

LZ De algumas coisas estranhamente me lembro. Mas em geral não consigo lembrar o que aconteceu ontem. Quando fiz *Rasura*, estava fazendo um desenho, e lembrei de uma imagem que tinha guardado. Fiz um cálculo, e aquele desenhinho estava guardado há 20 anos. Falei: “Pô, como é que eu, que não tenho memória nenhuma, como é que lembrei dessa imagem que fiz há 20 anos? Como é que esse negócio estava tão fresco na minha cabeça?”. Voltei para a gaveta e vi que tinha guardado várias informações, textos, desenhos, fotografias e que daquilo, ali, você conseguia ver e entender qual era o caminho, o processo... como eu fazia uma pintura, sabe? Achei que isso daria um livro legal e acabei, depois de dez anos, fazendo, finalmente, o *Rasura*, sobre o processo. Por causa do livro, tive que repensar todo o meu trabalho. Ai começou a ficar interessante. Veio um monte de pensamentos, conceitos e percebi que, no fundo, você vai se aprimorando com o tempo. Quando descobri que era uma bobagem essa história de *insight*, comecei a fazer pinturas que tinham que começar e acabar na mesma hora.

GC *Um método.*

LZ É. Fazer uma pintura que devia acabar na hora, em que não podia ficar colocando muita coisa.

GC *Era um momento contra a artesanania do processo pictórico?*

LZ Não, não. Era uma coisa de velocidade mesmo. Porque esses quadros demoravam muito, muito tempo. Eles têm um tempo de vivência. As coisas vão acontecendo. Tenho às vezes uma cena ou fotografia alguma coisa que achei curiosa ou interessante. Parto daquilo, mas a construção toda vai acontecendo na hora.



Onda, 2015, acrílica sobre tela, 300 x 400cm Foto Eduardo Ortega
Cortesia Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

RA Mas tem outra questão importante, um problema de método. Claro, pintar é construir um espaço interno.

GC Ah, mas falei do ambiente.

RA Mas toda pintura é um ambiente, seja abstrata ou figurativa. Toda é.

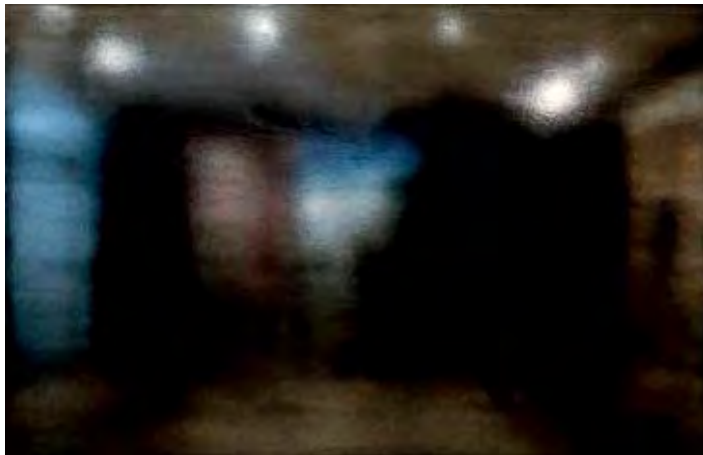
GC Quando falo da pintura ambiente, é dos muitos elementos da pintura do Zerbini e também tenho a sensação, como se alguém morasse aqui. Ele está mexendo no peixe, aqui, no canto. Existe uma vivência.

IR Um espaço habitado como presença.

LZ É como se alguém morasse ali e tivesse ido embora.

RA Mas quem acabou de ir embora não foi o pescador, foi o pintor. É a presença do pintor. Então, como você consegue produzir uma tela de três metros e meio, quatro metros, num ateliê que tem dois metros e meio? Essa pintura de varal, essa é a história. Uma pintura que você não consegue dar conta dela aqui. Parece de fato que esse método vem um pouco de pequenas anotações. Você vai lançando anotações, e a pintura vai subindo. É como se fosse um bloco de anotações. Quando que você se dá conta? Você olha ela inteira?

LZ Só na galeria. É muito estranho isso.



Minha Última Pintura, 2007, resina de polímero, solvente orgânico, pigmento de alumínio e acrílica sobre tela, 270 x 420cm

GC E você nunca teve um ateliê maior do que esse.

LZ Não.

GC Acho que essa coisa do espaço em que se trabalha é muito louca (como intervém na pintura!).

LZ É, total.

CB A partir dessa ideia de construção de paisagem, como é que você escolhe o que cortar? O tempo todo a minha sensação na sua pintura é de que você vai colocando esses anteparos. Na verdade esse acúmulo é

sempre cicatriz do que foi cortado, é sempre uma espécie de luto. Ao mesmo tempo é um deleite ver, mas também esse deleite de algum modo está ali para esconder alguma coisa um pouco terrível dessa paisagem, uma morte do corpo nesse lugar.

LZ Voltando ao negócio do preto, estava pensando em paisagens, em como representar. Mas isso aí poderia ser uma janela, pensando que se considerava a pintura uma janela. Sempre tive a sensação de que uma janela não era o suficiente para mim. Tinha vontade de enfiar a cabeça na janela e olhar para todos os lados. Percebi também que tenho muito problema em definir qual vai ser o tamanho de um desenho. Tenho vários desenhos que começo numa folha e o desenho acaba aqui; aí, colo uma outra folha e ele vai aumentando. Respondendo a sua pergunta, não penso mais nessas coisas, em como a pintura acontece. Escolho uns temas: retratos, paisagens... Penso num clichê do que poderia ser uma imagem brasileira, em que haveria uma natureza exuberante, pássaros, montanhas, luz tropical, e tento dessacralizar essa imagem acrescentando restos de um acontecimento. Tentando trazer uma imagem idealizada para um mundo mais real, banal, em que essa exuberância continue existindo, mas de uma forma surpreendente, menos óbvia.

IR Mas, ao mesmo tempo que tem algo da pintura, tem algo da fotografia, da superfície, do reflexo da imagem.

LZ Tem, mas não sei se é fotografia. Parto da imagem. Parto do mundo real. Não me interessa pelo assunto pintura, me interessa pelo mundo, pelas coisas.

IR Em Rasura, quando você compartilha um pouco do seu processo, me parece isso, que é um mundo, mas é um mundo mediado pela imagem.

LZ É porque é a minha linguagem. Ali está a minha linguagem.

Natália Quinderé Nas suas últimas exposições tinham aquelas mesas gigantescas. Por exemplo, na Casa Daros, a primeira coisa que se via não eram pinturas, mas a mesa. Para mim, a mesa parece ter relação com o processo, de como você pinta. No MAM, ficava mais claro. Por outro lado, na Daros, existiam uns

peixes pintados tridimensionais, dentro de um isopor, que eram pintura sobre pintura.

LZ Sempre guardei as coisas que pinteí. Gosto de pintar olhando. Tem um negócio que acontece quando você está olhando, que é muito diferente de pintar de memória. E apesar de a pintura ser bidimensional, ela tem um entendimento, no meu caso, que é tridimensional. A mesa é um trabalho tridimensional. Você entende que o que você está pintando é tridimensional. Tem uma experiência muito boa com o assistente aqui. Ele pintava bem pra caramba, melhor do que eu. O problema é que ele só conseguia pintar a partir de uma coisa bidimensional. Ele só conseguia



paisagemnaturezamortaretrato, 2008, site specific, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo Foto Eduardo Ortega

pintar a partir do que já estava feito. Acho que minha dificuldade de encaixar o trabalho no papel vem um pouco disso. O meu mundo é tridimensional.

TM *Em que momento o conjunto de referências de imagens e referências se torna definitivamente uma pintura, uma instalação, música, livro?*

LZ Vou decidindo na hora; faço meio que tudo ao mesmo tempo; bem confuso o processo. Às vezes, estou fazendo uma coisa e sou atravessado por um pensamento que não tem nada a ver com aquilo, mas tem a ver com alguma outra coisa. Tudo é muito sugerido pelo próprio trabalho. Você fica tentando fazer alguma coisa e dá errado e te leva para um outro caminho, e aí você usa uma coisa que você aprendeu há um tempão, e essa coisa volta.

CB *É engraçado que quando o Ivair pergunta um pouco assim, imagem e fotografia... quer dizer, fotografia é meio, ou pelo menos o protocolo técnico. Mas imagem é uma coisa desencarnada, não é? Pode-se ter uma transmedialidade, uma categoria que não tem nada a ver, digamos assim, com a referência de meio artístico, da arte.*

LZ Por isso que acho que meu trabalho tem mais a ver com literatura do que com a própria pintura. Existe uma narrativa. É estranho falar isso porque sou pintor [risos]. Até há pouco tempo ninguém estava ligando para narrativa. É outro caminho, outra escolha.

CB *Ao mesmo tempo, tem um ambiente, mas é traumático. Tudo está fraturado, em uma espécie de instantaneidade, vai tudo isso cair em cima da gente a qualquer momento.*

LZ Funciona muito como uma colagem, não só da imagem mas também de pensamento, sobreposição. Em *Rasura*, a primeira imagem é a antiga montagem do Masp, que agora vai voltar. Aquilo é um pensa-



Luiz Zerbini manipula uma estrutura modular de cartolina, realizada enquanto cursava artes plásticas na Faap, entre 1978-1981
Foto tirada no ateliê do artista, por Luciano Laner, em 2015

mento. Acredito naquilo ali. Não tem um tempo cronológico. Tem a ver com o que eu estava falando da imagem que fica na cabeça. Acredito nesse tempo que é fora.

IR Seu trabalho tem a ver com montagem.

LZ Tem. E tem o negócio da escala, que você fica dentro da pintura. O espaço aqui ainda era menor, quase não tinha recuo. Tinha um monte de tela encostada até aqui [aponta para o meio da sala]. Eu ficava a dois metros da pintura. Vejo tudo muito de perto.

RA É por isso que pintar pequeno é um problema. Você já domina o espaço e aí não tem mais graça, não é mais um monte de "rasuras".

Mariana Estellita Quería perguntar sobre o processo criativo das ilustrações de Alice no país das maravilhas. Elas parecem uma inversão: quando a ilustração não é ilustração, não é pictórico, é quase escultórico.

LZ Quando eles me chamaram para fazer a ilustração do livro, não queria fazer. Todas as ilustrações que faço nunca dão certo. A pessoa que pede não gosta nunca. Ao mesmo tempo, era uma chance de fazer um livro inteiro, um livro legal. Visualmente achei que o caminho do baralho era interessante... Não sabia por onde começar. Peguei um monte de baralho, cortei, fui dobrando, fiz meio uns "picasso-zinhos", umas imagenzinhas cubistas. Aí resolvi fazer o exército todo. Tinha 30 figuras. Precisava fazer duas ilustrações por capítulo. Era uma coisa muito simples [risos]. Comecei por um capítulo, não me

lembro qual era seu nome, mas fiz 20 ilustrações para ele. Criei um problema, porque fui entrando no livro, fui criando, tanto que na hora que ele voltou a ser bidimensional, porque ele foi fotografado e impresso, perdeu um pouco do sentido. Demorou dois anos para fazer. Era uma coisa desproporcional, uma coisa totalmente fora de propósito.

ME *Você entende esse trabalho então como um trabalho que foi fotografado e a fotografia é a ilustração. Ele é um trabalho no todo?*

LZ Ele é. O modelo todo ficou legal e tinha umas coisas que meio que iam caindo e eu fui colando umas cartas. Comecei a achar que o livro tinha que se desmanchar. O Chelpe foi fazer um *show* em Bolonha, num festival de música. Saímos andando pela rua e passamos por uma loja que só vendia baralho. Entrei; tinha baralho do piso ao teto e falei que queria comprar um baralho. O cara me olhou, olhou para a sua coleção e perguntou: “Mas qual baralho?” [risos]. Falei: “Ah, pega esse aí”. Ele pegou exatamente o baralho de *Alice no país das maravilhas*.

ME *Um sinal* [risos].

LZ Foi um sinal, claro. Acredito nesses sinais. Vou atrás deles. Então, entrei no mundo dos baralhos. Pegava o que me interessava e montava uma cenazinha.

MLT *Você que pensa em grande escala, como foi esse trabalho em miniatura? Acha que levou tempo por causa dessa...*

LZ Então, levou bastante tempo porque tive que achar muitos baralhos. Não foi fácil, porque tem um milhão de personagens no livro. Queria montar direito. Quem recortou isso aqui foi o Rodrigo Torres, que trabalhava aqui comigo na época. Eu não tinha paciência nenhuma para recortar e ele cortava superbem.

GC *E ele já cortava o trabalho dele?*

LZ Não.

GC *Ah, então está explicado.*

RA *Até agora você só falou de um pintor. Só falou de Klee e do seu professor. O pintor não está pensando o tempo todo em pintores... Você olha para alguém hoje? Você falou de narrativa também. Você leu alguma coisa e...*

LZ Não sou um bom leitor; leio muito menos do que gostaria. Ainda me devo muitos clássicos. Tenho lido recentemente e gostado o Eduardo Viveiros de Castro e alguns ensaios sobre artes, filosofia, antropologia, ciências em geral. Tudo muito ligado à criação, a processos criativos e de alguma maneira filosóficos. Coisas ligadas à história do pensamento e da existência. Gosto de poesia, também. Do Fausto Fawcett, Leminski, Manoel de Barros. Em relação à pintura, vai mudando. Cada época você gosta de uma coisa, vai descobrindo uns artistas. Nunca é toda a obra do cara; sempre penso em um ou outro trabalho. Agora, por exemplo, fui para Los Angeles e vi na Getty Foundation um trabalho do Munch. O trabalho é inacreditável! Não tem pessoas, figuras. O quadro é noturno, lindo. Um quadro muito misterioso, com uns tons de cor muito bonitos. Um cara que eu sempre gostei, desde a época da faculdade,

e que não tem nada a ver comigo (e ao mesmo tempo tem tudo a ver) é o Cy Twombly. Além dele, tem Bispo do Rosário, Tunga, Julian Schnabel, Basquiat, Louise Bourgeois (*Destruição do pai, reconstrução do pai*), Lina Bo Bardi. E a turma da Bahia, Dorival Caymmi, Pierre Verger, Jorge Amado, Carybé. Gosto muito também do Hayao Miyazaki, diretor japonês de animação.

IR *Li um texto, acho que era da Folha de S. Paulo do início dos anos 90, final dos 80, fazendo uma comparação do seu trabalho com o de Kiefer, porque vocês participaram da mesma Bienal. Há de fato essa relação?*

LZ Não, não tem. Me lembro dele lá. Aquela sala dele era incrível. Foi muito impactante para mim quando vi pela primeira vez. Mas eu estava fazendo umas misturas com areia, uma pintura com relevo. Usava isopor e resina e depois pintava por cima. Alguém falou que eu tinha copiado o Kiefer, provavelmente copiei mesmo [risos].

NQ *Tinha um trabalho na Daros meio fora da curva. Era marmorizado, parecia uma gravura. Como você fazia?*

LZ Então, esse é bem aquela ideia de fazer uma coisa rápida que fosse só um ato. É uma técnica de marmorização de papel. Montei, aqui, numa época, uma banheira com quatro ripas de madeira e um plástico. Enchia com uma mistura de metilcelulose e água, mexia e ia jogando tinta acrílica. Depois mergulhava a tela ou o papel e puxava. É uma monotopia feita com essa técnica de marmorização. Fiz uma exposição que era só com pinturas assim. Umas pinturas grandes, na Fortes Vilaça, em 1999.

IR *Como é para você a diferença de processo criativo em relação à pintura e ao Chelpe, em que você compartilha esse processo?*

LZ Sempre falo que é muito parecido. É ótimo trabalhar com outras pessoas. Trabalho colaborativo sempre é legal. Nos conhecemos há muito tempo, então rola fácil. Nunca partimos de nada definido, que é meio o que acontece aqui no ateliê. Você fica ruminando umas ideias, só que ali são três pessoas ruminando, e aqui eu fico ruminando sozinho [risos].

MLT *Mas você acha que é mais sofrido o processo individual da pintura do que o...*

LZ Antigamente eu trabalhava realmente sozinho. Mas de, talvez, dez anos para cá, venho trabalhado com assistentes. Então isso mudou totalmente a minha vida e melhorou muito. Às vezes vejo que alguns artistas não ficam tanto tempo no ateliê. Eu não faço nada, só fico aqui. Então quando eu vinha para cá sozinho era ruim. Eu ficava muito distante da realidade. Mini, que é casada comigo, ela faz cinema. Às vezes ela passava por aqui com aquela van cheia de gente, todo mundo gritando, aquela turma saindo para filmar. Aí eu ficava triste falando: "Pô, esse pessoal se divertindo muito trabalhando, e eu tenho que ficar sozinho aqui." Achava aquilo horrível. Falava com eles, e eles: "Você está louco, cara! Filmar é a pior coisa do mundo." Ah, então ninguém está satisfeito com o que faz. Mas agora que tenho os assistentes melhorou muito. Porque você fica conversando e aprende também um monte de coisa com eles.

MLT *Você troca seus pensamentos com eles para tomar decisões?*

LZ Sim. Chamo para perguntar o que acham. Pergunto para todo mundo, não só para eles. Sempre alguém tem alguma coisa para falar, mesmo que seja uma coisa absurda.

GC *Desde que pinta, você tem o momento de crise dentro de você ou sabia claramente que seus pensamentos tinham que ser construídos a partir disso, e danem-se todas as crises da pintura?*

LZ Tive e tenho crises ainda, diariamente, sobre pintura, se sou realmente um artista, se vou continuar. Hoje em dia tenho menos. Toda pintura que faço, em algum momento acho que vou desistir ou que não vai dar certo. Achava que com o tempo ia ficar acostumado com isso. Só que quando você está vivendo aquele problema, você não tem essa capacidade de achar que vai dar certo no futuro, entendeu? Mas você vai, continua, continua e aí pensa: “Porra, claro que ia dar certo!” [risos]. A vida toda foi assim, por que dessa vez vai ser diferente?

CB *Esse tipo de sensação é uma coisa que o faz parar e ir para outros trabalhos, depois voltar, ou você é do tipo que vai insistindo no mesmo?*

LZ Não, fico meio obcecado. Essa aqui, por exemplo, era para eu fazer isso. Só que ela já está aí há um tempão. Não consigo partir para outra, entendeu? O que faço é: viro de costas. Mas o problema está aqui, sabe? As geométricas, não. As geométricas funcionam meio como um descanso para a cabeça. Vou recortando em quadradinhos, pintando; os assistentes vão pintando. É meio que uma coisa randômica para fazer o tempo correr, para as outras coisas acontecerem. E aí vão aparecendo coisas que, às vezes, resolvemos outras pinturas.

IR *E como foi usar o slide como matéria?*

LZ Quando fiz o índice do *Rasura*, fotografei uma cartela de *slides* que era a cartela em que guardava as minhas imagens. Então, peguei, tirei eles e coleí um ao lado do outro. Usei todas as minhas imagens. Comecei a comprar outros, algumas pessoas deram. Abriu um caminho novo. Tem uma coisa muito intimista no *slide*. Primeiro que a imagem é pequenininha. Depois porque as pessoas viajam sempre para os mesmos lugares. Tem um cara no Corcovado e você fala: “Pô, esse cara podia ser eu. Podia ser da minha família.” Os *slides* são todos iguais. Sempre tem a foto daquele lugar que você conhece muito bem. Então cria uma unidade, parece que todo mundo se conhece, que vai todo mundo para os mesmos lugares. Há muitas fotos boas. Aquilo ali abriu um universo novo de memórias que não eram exatamente minhas. E existem muitas cartelas de história da arte, que antigamente se estudava com elas. Tem museus, antropologia...

IR *E entra a cor também...*

LZ Entra a cor, a geometria. Agora, isso não é uma coisa que eu tenha determinado: “Vou pegar uns *slides* porque eles são quadradinhos.” Aconteceu... Quadradinho toda hora volta na minha cabeça. Tudo é bem geométrico.

IR *Você acha que a mesa se relaciona com esses...*

LZ Total. Eu fiz um trabalho com uma pintura que está aqui. Alguém entrou e disse: “Pô, é igual à mesa.” Eu não tinha percebido que ela era igual. Ela é toda estruturada de madeira, é muito parecida. E agora vou mostrar uma coisa para vocês. Vocês não vão acreditar nisso aqui [Zerbini sai para pegar um trabalho].

MLT *Observo seu trabalho, mesmo quando é um quadradinho, ele sempre pulsa. Ele está longe de ser uma geometria. E, pelo contrário, nos seus trabalhos como este aqui, eu observo que esse pretendo caos é muito bem organizado. É sempre ambivalente. Um caos organizado e uma organização pulsante. Mas mostra o que você ia mostrar.*

LZ Bom, isto eu achei na casa da minha mãe. Era uma caixinha que estava guardada lá. Já achei a caixa linda e trouxe. Quando abri a caixa tinha um trabalho que fiz na faculdade para o curso do Julio Plaza. Quando olhei (fiquei sem ver esse trabalho muitos anos, o peguei há cinco anos), falei: “Pô, como é possível isto aqui? Isto aqui é o que eu vou fazer ainda.” A mesa e a pintura vão-se transformar nisto aqui. Não tenho dúvida de que uma hora isso vai acontecer. Era como se fosse o DNA do negócio, sabe?

ME *Você acha então que a pintura vai saltar para o tridimensional?*

LZ Sei lá, depois que vi isto aqui, achei tudo tão misterioso. Às vezes acho que o negócio já aconteceu todo.

MLT *Por acaso estava guardado ou sua mãe guardou?*

LZ Não fui eu que guardei, provavelmente foi minha mãe. Essas coisas em geral eu não guardava. Guardo outras coisas, mas não me lembro de ter guardado isso. Fiquei feliz quando achei. Pensei até que fosse um trabalho pronto. Já tinha até nome: DNA do artista.

IR *Lá em Fortaleza, no seminário sobre os anos 80, você disse que apesar da sua trajetória longa, nunca ninguém escreveu propriamente sobre seu trabalho. Lembro que quando você falou isso, fiquei um pouco chocado.*

LZ Agnaldo escreveu, Cocchiarale escreveu alguma coisa. E, agora, a Daniela Name.

IR *Massão pesquisas recentes, não?*

LZ Agnaldo escreveu num livro sobre meu trabalho, da coleção Arte Bra.

IR *Olha, acho que é muito interessante pensar sobre, pois é uma escrita bastante tardia. Nos seus dois livros (acho que não são sobre um artista, são livros de artista, são livros de imagens), você opta por não ter alguém escrevendo sobre você.*

LZ Então, quando fiz o *Rasura*, queria que alguém escrevesse. Justamente porque eu tinha esse trauma de nunca ninguém ter escrito sobre meu trabalho. Mas o Charles Cosac falou: “Não precisa. O livro já está todo fechado.” Resisti um pouco. Escrevi algumas coisas e deu certo. Quando Agnaldo foi escrever o Arte Bra, me pediu para mandar textos que eu tivesse sobre meu trabalho, e eu mandei, sei lá, duas páginas que eu tinha e o *Rasura*. Daí ele falou: “Ninguém escreveu sobre seu trabalho?” E eu respondi: “Não, ninguém.” Ele tinha que escrever um livro sobre mim, né? [risos]. Ele escreveu sobre o livro. Não sei se você reparou, mas o texto que tem no Arte Bra é sobre o *Rasura*. Ele escreveu o texto que era para estar no *Rasura*.

NQ *No Amor lugar comum existem anotações pessoais. Ali você fala sobre uma memória do prazer.*

LZ Viajamos para Itacaré com minhas filhas, e eu tinha que escrever. A Rita, minha filha, tinha feito outra viagem com a avó dela e tinha feito um diário que era muito legal. E lá em Itacaré eu não consegui

escrever nada, aí falei: “Pô, Rita, por que você não escreve no seu diário?” [risos]. E eu ia só reparando nas coisas que aconteciam no dia dela. Eram totalmente absurdas. E ela não escrevia, não escrevia, não escrevia. Nenhum dos dois escreveu nada. Quando cheguei aqui, chamei o Fred Coelho, porque tínhamos combinado de gravar umas conversas sobre assuntos variados. Durante a conversa, contei o que tinha acontecido com a Rita. Naquele primeiro texto, não inventei nada do que está ali. Parece um texto surrealista, mas não aconteceu nada além do que está escrito ali. Quando eu ouvi o que gravamos, resolvi escrever o que tinha acontecido com ela. Aquele era o dia a dia dela. Encontramos uma cobra ca- ninana na praia, preta e amarela. Ela me levou num mangue para ver uns caranguejos azuis. Era incrível. Parece com tudo isso aqui.

CB Tudo o que você produz é cheio de memória. É cheio de uma fabricação, de uma presentificação imediata de coisas que, aliás, podem ou não ter acontecido, mas têm densidade. É igual a uma memória muito corrente.

IR Um contador de histórias sem memória.

RA O último livro não abre com uma falsa memória?

LZ Ele acaba com uma frase: “A minha memória falha. Em vez de lembrar, criou.”

RA Você acha que ter ficado um pouco esquecido, tardio, foi bom para você?

LZ Nunca achei que fosse ficar esquecido. Quando a Bia [Milhazes] foi para Nova York, eu achava que nos Estados Unidos ia me dar bem. Fui convidado pelo artista americano Matthew Antezzo para participar de uma exposição na Basilico Fine Arts, em que um artista convidado (no caso, eu) montava alguma coisa na galeria e o outro completava no período de uma semana. Fui dar uma volta no quarteirão, quando cheguei de volta na galeria, saquei que eu não era daquele lugar, que não ia dar certo, que não adiantava tentar. Os anos 90, para mim, foram muito difíceis, cara. Não rolou nada. Fiquei ali na galeria cozinhando muito tempo. Quem segurou minha onda, depois que o Marco Antônio morreu, que teve aquela mudança da galeria [Fortes Vilaça], foram os artistas jovens, sabe? A Janaina [Tschäpe], a Erika [Verzutti] e o Tiago [Carneiro da Cunha], todos eles se amarravam no meu trabalho. Acho que cada um tem o seu tempo. Acho que meu trabalho está bom agora. O tempo tem sempre razão.

CB O mercado dá tempo para os artistas?

RA Exatamente, acho que é tudo junto. Porque assim, o mercado pede texto, pede fazer a mesma coisa...

LZ Vendo por esse aspecto, foi muito bom não ter ficado em evidência. O trabalho não tem nada a ver com isso. É uma coisa muito particular. É você e o seu trabalho.

RA O mercado não dá tempo para o trabalho. Você tem que se dar esse tempo para isso, né?

LZ Esse é um problema de vocês, artistas jovens. É mais fácil pagar as contas, mas é mais difícil escapar disso. De qualquer maneira, o tempo vai resolver isso. Cada um tem seu tempo.

Transcrição Jandir Jr.

Cotejamento e primeiro corte André Vechi

