

A formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970: depoimento de Carlos Zilio

Fernanda Lopes Torres e Martha Telles

O depoimento de Carlos Zilio faz parte de pesquisa sobre a formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 70. A ser publicada em breve, a pesquisa foi realizada a partir de levantamento de material em arquivos nos principais museus e instituições de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, e de depoimentos de artistas, críticos e galeristas¹ que consideramos fundamentais para a reflexão sobre o processo de constituição de um meio de arte entre nós, cujos desdobramentos ainda se fazem sentir hoje. Se por certo a atuação de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e de artistas neoconcretos em jornais e instituições museológicas recém-criadas constitui etapa importante desse processo, é na década de 1970 que nossos (futuros) profissionais de arte compreendem com clareza que a obra existe no atrito com seu real – o circuito de arte, conforme expressão recorrente na época –, constituído por uma série de agentes (museu, mercado, universidade, crítica de arte) que estabelecem o significado ideológico da obra.

Desse modo, em iniciativas individuais, grupos ou parcerias, com afinidades poéticas eletivas ou “rivalidades” produtivas, críticos e artistas se direcionam para a constituição de nosso meio de arte. Produzir exige, afinal, se posicionar na trama (a ser) efetivada entre museu, universidade e mercado por meio de uma ação política, através, por exemplo, da criação de publicações especializadas para veiculação de produções e discussões artísticas. Em seu depoimento Cildo Meireles sintetiza: “Um dos grandes problemas da época da [revista] *Malasartes* era como se podia exercer uma produção da negatividade, uma crítica em cima de uma coisa que não existia como positividade, o próprio sistema de arte”. Publicações como *Malasartes* (1975-1976) e *GAM* (Galeria de Arte Moderna) (1976-1978),² do Rio de Janeiro, *Nervo Ótico* (1977-1978), de Porto Alegre, ou mesmo *Artéria* (1975-1993), de São Paulo, questionam a circulação real da produção artística contemporânea, sendo, muitas vezes, elas mesmas veículos dessa circulação. Manifestavam a urgência de assentar as atividades de artistas e críticos no tecido cultural brasileiro, ou seja, visavam a nada menos do que garantir suas próprias existências. Como reconhece Tunga em seu depoimento, as publicações seriam “sintomas de um meio de arte

rarefeito, sustentadas por um desejo comum de se colocar no mundo e dizer: ‘Olha, nós existimos e fazemos isso e isso é importante e fundamental’”.

Nesse sentido, compreendendo a um só tempo a elaboração de novas linguagens e a constituição de um meio de arte, a dinâmica artística dos anos 70 conforma autêntico comprometimento existencial por parte de seus agentes. Daí o rigor e a vitalidade dos trabalhos produzidos na época, que trafegam, por assim dizer, pela lacuna estabelecida entre arte e realidade da arte num movimento em mão dupla, capaz de definir trajetórias profissionais particulares e fundamentar a atual fisionomia de nosso meio de arte. Reconhecemos nesse movimento a constituição de um forte contexto produtivo que tem como objetivo incorporar os trabalhos artísticos a nossa vida cultural, torná-los públicos, afinal. O que significa ser público em arte? Ponto nada pacífico, ele permeia as ações da época, que buscam uma efetiva presença do trabalho de arte em nosso ambiente cultural, ou seja, sua capacidade de circular com certa desenvoltura pela sociedade de que emergiu. Em uma sociedade moderna tardia, tal processo envolve instâncias responsáveis por repercutir socialmente a arte – mercado, crítica, história da arte, acervos de museus.

Se a amplitude desse processo não se restringe a uma década redonda, para fins da necessária e sempre difícil periodização, situamos a seleção de depoimentos no intervalo correspondente à afirmação da indústria cultural entre nós – que coincide com o período de vigência da ditadura militar. De Opinião 65 à Bienal de 1985, seguimos com os depoimentos de Jean Boghici, Antonio Dias, Carlos Vergara; de uma mostra em que novas linguagens visuais conhecem rara repercussão pública à euforia do período de abertura política dos anos 80, quando nossa jovem produção artística ganha inédita visibilidade na mídia, com depoimentos de Ricardo Basbaum, Nuno Ramos, Marcio Doctors e Thomas Cohn. Enquanto nos anos 60 o grupo de artistas da chamada Nova Figuração se esforçava para conquistar publicidade na revista *O Cruzeiro*, vinte anos depois, seus colegas da chamada Geração 80 “ganhavam” publicidade ao ser absorvidos acriticamente por uma mídia que reduzia sua produção ao “prazer de pintar”. Vale ressaltar que a visibilidade desses distintos artistas não deve ser confundida com uma efetiva inscrição na realidade cultural do país.

A realização dos 36 depoimentos de artistas, críticos e galeristas acompanhou nossas trajetórias de formação acadêmica a partir da descoberta da revista *Malasartes*, quando ainda éramos alunas do Programa de Pós-graduação da PUC-Rio. A ideia de

republicar os números das revistas logo tomou a forma de projeto de pesquisa no Departamento de História da PUC-Rio, vinculado ao Programa de Apoio aos Núcleos de Excelência do CNPQ – Pronex. A partir da leitura de material coletado inicialmente, nos arquivos do MAM-Rio e da Funarte, bem como da realização das primeiras entrevistas, algumas questões se foram impondo como norteadoras da pesquisa, dentre as quais destacamos: (1) a formação "informal" de praticamente todos os profissionais como uma das saídas para um ambiente de arte incipiente; (2) a formação de grupos e parcerias de artistas e críticos como determinante na constituição de nosso meio de arte; (3) distintos posicionamentos políticos dentro e fora das instituições nos anos 60 e 70; (4) a atuação de artistas e críticos em espaços institucionais MAM-Rio, MAC/USP e Margs [com a Comissão de Planejamento do MAM, as JACs (Jovem Arte Contemporânea) e as Atividades Continuadas, respectivamente]; (5) resultados dos esforços de críticos e artistas na década de 1980 junto à emergência de um novo sistema cultural.

É no interior de grupos (formados em torno da revista *Malasartes*,³ de Anna Bella Geiger⁴ e Frederico de Moraes,⁵ no Rio de Janeiro, e de Walter Zanini,⁶ em São Paulo, ou ainda os coletivos Nervo Ótico e Espaço N. O.,⁷ em Porto Alegre) e em iniciativas independentes (como as de Antonio Manuel, Barrio e Paulo Bruscky) que localizamos posicionamentos críticos e estratégias de inserção política no sistema de arte existente a partir da discussão sobre o ambiente cultural e a localização de pontos vulneráveis do sistema de arte brasileiro, tais como a indefinição acerca do papel do museu de arte moderna ou a falta de critérios de um mercado de arte incapaz de absorver a produção contemporânea. Nesse sentido é que, ao longo da pesquisa e leitura do material, nos chamava a atenção a coerência entre textos críticos, arte produzida a partir na década de 1970 e ações políticas institucionais efetivadas na década de 1980, dentre as quais destacamos, no Rio de Janeiro, a criação do Espaço ABC da Funarte.

A entrevista realizada com Carlos Zilio aborda a instauração e os primeiros desdobramentos do esforço de construção de um sistema de arte nas décadas de 1970 e 1980, e, afinal, desempenha papel decisivo na reflexão e ação sobre nosso meio de arte. O artigo *A querela do Brasil*, publicado na revista *Malasartes* em 1976, e posteriormente desenvolvido no célebre *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira/a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945* (1982), inaugura um espaço de revisão das obras desses artistas, cujas leituras careciam de definições e valores mais rigorosos. Um dos principais objetivos do artigo era compreender a formação da arte brasileira a partir de sua "materialidade cultural" e suas "contradições, embates e



superações diante do projeto moderno" – o que implica a elaboração de uma história da arte local, com parâmetros mais exigentes e capaz de estabelecer um campo de maior materialidade para as artes visuais brasileiras com o qual a produção contemporânea pudesse estabelecer um diálogo mais real. Um espaço para tal elaboração é concretamente criado com a Pós-graduação em História da Arte e Arquitetura na PUC-Rio, que, coordenada por Zilio, constitui iniciativa determinante para o estabelecimento de instituições de ensino e pesquisa universitária especializadas no pensamento moderno e contemporâneo sobre arte, até então inexistentes no Brasil. Em sua entrevista, o artista conta ainda como a Nova Objetividade e a posição política de Hélio Oiticica estabeleceram um modelo importante para sua experiência de política institucional nos anos 70. Ao assumir a responsabilidade de escrever sobre as várias e heterogêneas obras daquela mostra, Oiticica acabaria com a dicotomia entre fazer e pensar ainda associada – entre nós – ao artista.

Entrevista realizada com Carlos Zilio, no dia 8 de agosto de 2003

No jornal Beijo⁸ você publica o texto O Nosso Mal evit (e) ch, sobre a retrospectiva do artista no Beaubourg, enfatizando sua importância para o neoconcretismo e fazendo uma crítica à dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de uma mostra como aquela seguir para o Brasil, onde só restariam "subeventos, subexposições" devido a "uma total ausência de formulação de uma política de arte". A preocupação com as condições do sistema de arte brasileiro está presente desde seus primeiros escritos?

CZ: Creio que sim. Esse artigo resultou de um pedido de colaboração do Montenegro, redator do *Beijo*, que tinha sido o editor da seção de cultura do jornal *Opinião*. Por coincidência, nessa época, houve uma exposição do Malevich em Paris no Beaubourg, com trabalhos vindos da antiga União Soviética que nunca haviam sido mostrados no Ocidente. Resolvi escrever um artigo sobre essa mostra pois era um artista que me interessava muito e que havia sido importante para o projeto construtivo brasileiro. O artigo foi publicado com um pequeno erro de transcrição, o que era normal, já que o jornal era muito artesanal. Além de abordar a exposição o texto lamentava a falta de uma política cultural capaz de colocar o Brasil na rota de exposições internacionais importantes. *O Beijo* foi uma experiência de imprensa alternativa na época e foi sucedida por outra publicação *A Parte do Fogo*. Ambas duraram pouco tempo.

Podemos pensar que havia um grupo em torno dessas publicações na década de 70...

CZ: Eu não posso dizer com precisão, pois fui para a França em 1976, e elas foram realizadas depois, mas me parece que os responsáveis por essas publicações, como *O Beijo* e *A Parte do Fogo*, eram, em grande parte, as mesmas pessoas que haviam participado na realização da revista *Malasartes*. Esse tipo de associação de artistas organizando um veículo para divulgação de ideias durou até o final da década de 1970. Antes delas houve outro espaço importante, que era a parte de cultura do *Opinião*, um jornal de política que fazia oposição pública possível aos governos militares e era diferente dos demais porque tinha uma certa estrutura profissional. O Ronaldo Brito era o crítico de arte do jornal.

No primeiro número de Malasartes, você publica o texto de apresentação de sua exposição na galeria Luiz Buarque de Holanda; depois, no segundo número, um trecho de A querela do Brasil. Além do aspecto editorial, Malasartes constituía um ambiente de discussões e, de alguma maneira, ali se formaram grupos. Como você entrou em contato com essas pessoas?

CZ: *Malasartes* a meu ver foi uma intervenção política reunindo um grupo de artistas, uma espécie de frente política. Qual era a situação na época? Havia um mercado extremamente ativo, mas no qual a produção emergente era bastante marginalizada. Entre 1968 e julho de 1972, me afastei da arte, em parte por militância política e em parte porque estive preso. Quando saí da cadeia tentei retomar meus vínculos com a arte. Era um clima extremamente desolador, porque era o período do milagre brasileiro, que durou uns três anos, e o mercado de arte teve forte expansão. Era um quadro impressionante ver a velha classe média eufórica com seu novo poder de compra em plena ditadura. Então, procurei antigos colegas para poder restabelecer algum contato com o meio cultural. Inicialmente reencontrei o Vergara que conhecia havia mais tempo; tínhamos participado na Nova Objetividade e na Opinião 66. A minha ideia era retomar uma iniciativa de artistas à semelhança do que havia sido Nova Objetividade. Fazer alguma coisa para colocar em circulação nossos trabalhos. Aos poucos as pessoas foram-se aproximando.

Havia, ainda, outra questão: o Rio de Janeiro era menor. As pessoas circulavam por Ipanema e na praia você encontrava os amigos e o meio de arte. O Gilberto Chateaubriand, por exemplo, sempre saía andando do Leblon e ia até Ipanema pela beira

do mar. Havia ainda um ar mais de comunidade, a cidade permitia esse convívio. Foi assim que fomos nos encontrando. Acho que o Ronaldo viu a exposição do Zé Resende em São Paulo. O José Resende veio ao Rio e depois trouxe o Baravelli. Gerchman estava voltando dos EUA, eu e Waltercio éramos vizinhos, e o Cildo, se não me engano, veio pelo Vergara. As pessoas foram-se unindo, mais ou menos espontaneamente. O que tinham em comum? A ansiedade de colocar em prática alguma proposta que tivesse um fundamento cultural.

O modelo da Nova Objetividade era importante para mim pelo poder que teve na reunião da produção emergente do Rio e de São Paulo e pelo impacto público que provocou. Nova Objetividade foi produzida e conceituada por artistas, e eu destacaria a atuação do Gerchman, mas sobretudo a do Hélio. O texto do catálogo foi escrito pelo Hélio, o que inaugura no Brasil um novo tipo de postura que é aquela do artista que, dispondo de um equipamento crítico e teórico, assume a responsabilidade de escrever sobre a produção. Essa atitude, muito comum na arte contemporânea, acaba com a dicotomia tradicional entre o fazer e o pensar. Isso me faz lembrar que em 1997, fui convidado para um debate no Centro Hélio Oiticica comemorando trinta anos da Nova Objetividade. Fiz uma espécie de comentário com base exclusivamente no texto do catálogo da mostra. Curiosamente, fui acusado por todos da mesa e pessoas da plateia de estar querendo teorizar sobre trabalhos que haviam surgido espontaneamente e de querer dar formato a uma coisa que era extremamente heterogênea. Mas não fui eu quem deu o formato, foi o Hélio! Está lá no texto que ele escreveu para o catálogo da Nova Objetividade. O texto dele é realmente um exercício intelectual ao conseguir dar àquela coisa tão heterogênea uma espécie de grade teórica.

A ideia que eu tinha para mim era fazer outra exposição como Nova Objetividade, coisa que, de certa forma, o Vergara havia tentado em uma exposição que organizou no MAM, que acabou censurada e teve mil problemas. Ele, aliás, tentou montar um projeto que o Hélio havia mandado de Nova York, um Labirinto,⁹ mas, se não me engano, não conseguiu. A exposição teve problemas sérios com a direção do museu. O clima era de muita hostilidade, o que resultava sempre em colocar impedimentos e dificuldades para nossas iniciativas. Por exemplo, aquele artigo escrito por mim, Ronaldo Brito, José Resende e Waltercio Caldas, que foi publicado no *Opinião*, o Boom, pós-boom e dis-boom, para ser publicado precisou de toda uma estratégia do Montenegro. Quando o artigo foi enviado para a censura prévia, o censor por alguma razão obscura ou porque o artigo era grande demais, simplesmente cortou tudo. Possivelmente ele achava que quanto maior mais coisas subversivas poderia haver. O Montenegro desmembrou o artigo em três

partes e a cada semana mandava uma para a censura, que, dessa maneira, foi aprovando. Fomos aos poucos desenvolvendo essas estratégias para driblar a censura e sobreviver culturalmente. Acho que *Malasartes* foi uma maneira possível de se ter uma intervenção política e cultural com recursos mais modestos e sem o embate que uma exposição traria, com risco de ser inviabilizada. A única pessoa estranha ao grupo era o Bernardo Vilhena, que é poeta e foi apresentado pelo Vergara. Foi ele que deu o nome de *Malasartes*. Houve um *brainstorm* para o nome da revista, e ele sacou esse.

Fomos à cata de recursos para a produção, e a revista, que era trimestral, durou o tempo de três edições. Toda a mão de obra era nossa, à exceção da programação visual, feita por minha mulher, Maria del Carmen Zilio, junto com o Waltercio. A distribuição da revista abrangia as principais livrarias e bancas de jornal do Rio e de São Paulo. Mesmo com todas as suas limitações de produção, *Malasartes* deu certo comercialmente, ou seja, a revista se pagava. Não fossem nossas discordâncias internas, que foram-se agravando à medida que a revista ia-se firmando, ela poderia ter prosseguido. Mas, de qualquer modo, foi muito importante, porque funcionou de modo a colocar novas ideias, novas propostas, novas produções em circulação; enfim, dar mais visibilidade a toda aquela produção emergente em meio àquele cenário desolador. Isso nos garantiu maior respaldo político para atuar até junto ao MAM. Nesse momento, algumas galerias resolveram apostar nessa nova produção de arte.

E quais seriam essas galerias?

CZ: Aqui no Rio, a galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, onde, nessa época, houve individuais do Waltercio, Cildo e minha. Em São Paulo, eu não sei se a Raquel já funcionava.¹⁰ Acho que *Malasartes*, por sua receptividade, circulação e seu poder de mobilização surpreendeu todos nós. Ao que me lembre retrospectivamente, foi uma iniciativa que atraiu para aquela proposta artistas que estavam dispersos, e isso gerou frutos.

Num segundo número da Malasartes você chegou a publicar uma parte de A querela do Brasil. Você já desenvolvia essa reflexão teórica?

CZ: Esse artigo foi o primeiro que escrevi. Possui, portanto, alguns problemas próprios de um estreado, uma necessidade um tanto urgente de responder a um conjunto muito amplo de questões relativas à arte e à cultura, que mais tarde eu desenvolveria com mais propriedade no livro *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira/a*

obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Minha reflexão tinha a ver com um debate que era o da constituição de um projeto de cultura brasileira. O artigo se situa contra uma corrente denominada nacional e popular que, desde a década de 1930 era hegemônica e é analisada como uma concepção estereotipada da cultura brasileira. Por outro lado, o texto investe contra tendências que, em nome de uma atualidade internacional, estariam desconectadas do processo da arte brasileira. Eu tinha a preocupação de analisar a formação da arte brasileira tendo dois referenciais: o de sua materialidade cultural, isto é, como a arte existia no Brasil considerando a vida profissional do artista em seus vários aspectos, desde sua formação até as dificuldades de acesso a seu material de trabalho (lembrar, por exemplo, do Salão Preto e Branco na década de 1950) e o da inserção da obra na modernidade, ou seja, as contradições, embates e superações da arte brasileira diante do projeto moderno. Outro aspecto do artigo era o de assinalar a necessidade da criação no Brasil de instrumentos com capacidade de produzir e transmitir conhecimento e nesse sentido privilegiava a ação na universidade. Enfim, embora um tanto abrangente e com imprecisões, era um artigo de política cultural.

Quando *Malasartes* publica, por exemplo, o manifesto Neoconcreto ou o artigo do Mário Pedrosa (que estava exilado) sobre Volpi, tem a intenção de contribuir com dados para esse debate mais amplo. Hoje pode soar estranho, mas na época ainda havia um desconhecimento sobre o Neoconcretismo, e Volpi, mesmo já possuindo certo prestígio, era insignificante se comparado àquele atribuído a Portinari.

A ideia de circuito está presente no texto publicado no catálogo da sua exposição, na galeria do Luiz Buarque de Holanda. Essa mesma ideia está no texto do Cildo Meireles, no editorial da Malasartes e no texto Análise do Circuito, do Ronaldo Brito. Que conceito do circuito vocês estavam debatendo?

CZ: Penso que nossa análise passava por um dado que antes não era cogitado no debate sobre arte no Brasil, isto é, que entre o artista e o público existem várias instâncias, como museus, escolas, mercado, enfim, vários agentes que influem ideologicamente sobre o significado da obra. Daí nossa preocupação em desenvolver políticas para fazer frente ao que seria uma tendência à institucionalização da arte. É importante lembrar que nessa mesma época o Ronaldo, o Waltercio e o Vergara integravam o conselho cultural do Museu de Arte Moderna do Rio, e toda a programação da sala experimental do museu se deve, em grande parte, à luta que travaram no interior

do conselho. Era um comportamento absolutamente coerente com essa ideia de dar uma consistência cultural a todos os agentes do sistema de arte.

Essas ideias estão claras desde a introdução do primeiro número da *Malasartes*: a visão do circuito de arte como uma estrutura com agentes, hierarquia, portanto, uma necessidade de politização da prática cultural. Quem trouxe para o interior do grupo essa concepção de circuito de maneira mais organizada e conceitual foi o Ronaldo, embora, evidentemente, fosse algo que todos intuía, e por isso o artigo dele foi escolhido como uma espécie de editorial de apresentação da revista.

A sua exposição Atensão aconteceu em 1976 na Sala Experimental, não?

CZ: Sim. Foi uma da série de exposições. Era um espaço secundário no MAM, mas acabou ganhando relevância, fez com que o MAM retomasse uma vocação natural que havia tido até sete anos antes, que era a de estar promovendo – desde o Neoconcretismo e a Nova Objetividade – a arte contemporânea que, na época, era chamada de arte experimental ou de vanguarda. É importante lembrar que vivíamos um momento de transição interna no governo, no qual a cultura passava a ter um papel mais definido na estratégia da ditadura.

A Funarte teria sido idealizada e posta em prática a partir dessa visão estratégica de Brasil do governo militar?

CZ: Há um plano da ditadura que surge a partir do Golbery e de alguns políticos que foi o de estabelecer contato com intelectuais e artistas como um modo de aproximação com a sociedade civil. Uma das consequências foi a importante atuação do Aloisio Magalhães na reformulação da política cultural do governo, particularmente na área do patrimônio histórico. A Funarte fez parte dessa mesma política na área da ação cultural.

A Funarte chama a atenção pela inteligência estratégica com a qual foi estruturada. Não havia, por exemplo, uma centralização forte.

CZ: A Funarte foi uma das coisas que deram certo dentro desse projeto cultural. Quer dizer, foi uma iniciativa que, consta, teria partido do desejo da filha do Geisel de reproduzir no Brasil uma instituição semelhante a que ela havia visto no México. Se não me engano, foi criada em 1977 ou 1978. De qualquer maneira, as condições políticas estavam dadas. O que havia era um corpo técnico cultural gabaritado, contando com uma

estrutura administrativa ágil e com algum recurso financeiro, gente jovem descomprometida com a ditadura que foi desenvolvendo projetos nas várias áreas da cultura. Mas, evidentemente, isso não estava alheio ao governo.

Então, de alguma forma, a Malasartes também se insere nesse processo político?

CZ: Eu acho que a *Malasartes* não seria possível no auge da ditadura depois do AI-5. Pensar na possibilidade de pessoas se reunindo era estranho – a reunião de cinco pessoas já poderia ser interpretada como uma conspiração. Apesar de a censura e de a repressão continuarem operando, em 1975 já havia um mínimo de condições.

O MAM-Rio foi uma instituição fundamental em nosso meio de arte nos anos 70, com a Sala Experimental, e nos anos 1960, como ponto de encontro de artistas, cineastas, etc.

CZ: Ele havia deixado de ser esse local de encontro. Mas por volta de 1975 o MAM retoma importância até, pelo menos, o fatídico incêndio em 1978. O Museu era o único espaço viável para a exposição da produção moderna e contemporânea no Rio de Janeiro. Não existia o Paço Imperial; o Museu de Belas Artes mantinha-se na sua tradição acadêmica; e os centros culturais ainda não haviam sido criados. As galerias se multiplicaram nos primeiros anos da década de 1970, mas, na sua maior parte, tinham uma programação pífia.

Qual foi seu contato com o Sérgio Camargo? Ele desempenhou um papel importante para a sua geração, não?

CZ: Quando o Sérgio Camargo estava chegando ao Brasil, eu estava saindo. A primeira vez em que ele abriu o ateliê, fomos eu e o Ronaldo a Jacarepaguá. Ainda não havia o ateliê construído, era apenas uma casa de sítio. O Sérgio era uma pessoa muito respeitada por todos nós e trazia uma espécie de endosso de uma pessoa mais velha que já tinha uma bagagem nacional e internacional para aquela garotada. Não só trazia o endosso, como aceitava o diálogo, o que foi produtivo. Isso ajudou, aliás, a mudar um pouco as coisas. Por exemplo, não era comum uma exposição com debate em galeria. Eu me lembro que nas exposições da Luiz Buarque e Paulo Bittencourt isso começou a se dar justamente na mostra do Sérgio Camargo.

*Outra questão presente na Malasartes é a da formação do artista. José Resende chega a publicar *A Formação do Artista no Brasil* no primeiro número da revista.*

CZ: Se não me falha a memória, a análise dele considerava que em São Paulo o único espaço não dominado pelo mercado era a universidade. A partir desse pressuposto,

a universidade se caracterizava como local por excelência em que seria possível desenvolver um projeto de formação do artista tendo a arte como uma forma de conhecimento. Pouco depois ele chegou a fazer pós-graduação e foi professor da USP por certo tempo. Eu tinha uma posição bastante semelhante na valorização da universidade e, quando fui para Paris, acabei fazendo doutorado.

Você tinha ido para a Bienal, não?

CZ: Fui convidado para participar da representação brasileira na Bienal de Paris, mas, por coincidência, acabou sendo uma maneira de ter uma justificativa legal para sair do país. Eu estava sendo ostensivamente vigiado pelos chamados órgãos de segurança, ainda devido a minha militância política passada, e a barra estava meio estranha para mim. Para ter visto de permanência na França eu me matriculei na universidade de Vincennes no curso de arte e tentei a pós-graduação, uma vez que já possuía graduação no Brasil. Apresentei meu currículo de artista com portfólio e me deram a equivalência para entrar no mestrado. Por uma feliz coincidência o professor que me entrevistou havia visto e gostado muito do meu trabalho na Bienal de Paris.

Vincennes estava mais ligada ao pensamento de arte contemporânea?

CZ: A Universidade de Vincennes (Paris VIII) foi uma conquista direta da mobilização de maio de 1968 na França. Tinha um regime disciplinar alternativo e reunia professores como, por exemplo, o grupo pós-estruturalista e o pessoal da Nova História. No início da década de 1980, o governo de direita procurou domesticar a universidade e a transferiu para Saint Denis, onde está até hoje, mas com outra configuração. Além disso, fiz os seminários do Foucault e do Hubert Damisch, que não eram professores de Vincennes. Não é por acaso que no primeiro número da revista *Gávea* tenha uma tradução de um artigo do Damisch. Bom, aí acabo retomando aquela questão de A querela do Brasil.

O distanciamento produz um certo olhar reflexivo.

CZ: É verdade, ajudou a pensar o Brasil com o distanciamento necessário. De algum modo persistiu em minha geração essa herança de um compromisso intelectual de pensar o Brasil. Eu estava num mestrado para artistas, mas não me via seguindo aulas de arte e, como o programa comportava uma linha de história da arte, resolvi desenvolver o artigo que havia escrito para *Malasartes*. Esse trabalho foi dividido em duas partes: uma grande introdução, que foi a minha dissertação de mestrado e abrangia a discussão sobre a

concepção de arte brasileira tendo por referência a obra da Tarsila; em seguida, fiz uma ampliação desse debate incluindo os trabalhos de Di Cavalcanti e Portinari, que foi o meu doutorado. Esse investimento na pós-graduação veio de uma opção que fiz naquele momento para que, ao voltar para o Brasil, tivesse a possibilidade de ensinar em uma universidade. Essa decisão tinha a ver com minha visão política de atuação na universidade e, ainda, era a opção por manter uma relação profissional com a arte que me permitiria não depender exclusivamente do meu trabalho de arte para sobreviver. Quando voltei para o Brasil, surgiu a questão de onde ensinar. Havia no departamento de Arte da PUC-RJ um curso recém-inaugurado de Especialização em História da Arte e Filosofia para o qual fui convidado.

Quem idealizou o curso?

CZ: Esse curso foi organizado em 1980 pela Irma Arestizabal, que era diretora do Departamento de Arte. Como professor, comecei a desenvolver com os alunos em 1981 uma pesquisa sobre Goeldi, que resultou em uma exposição com publicação de catálogo. Goeldi, apesar do seu reconhecimento, estava bastante esquecido nessa época. Essa exposição possibilitou a recuperação do arquivo pessoal do artista, que foi doado para a Biblioteca Nacional. Pouco depois, devido a problemas administrativos, o curso teve sua continuidade ameaçada. Foi nessa altura que me tornei coordenador, e o curso passou por uma profunda transformação tanto de sua estrutura curricular como do corpo docente. Nesse processo, o apoio de Anna Maria Thompson, que era coordenadora dos cursos de extensão da PUC, foi fundamental. Para definir a nova identidade, o curso teve o nome mudado para Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Dos novos professores, destacaria Jorge Czajkowski, Ronaldo Brito, Eduardo Jardim de Moraes, Fernando Cocchiarale, Katia Muricy, Ricardo Benzaquem de Araújo, Wilson Coutinho, José Reginaldo Gonçalves e Washington Dias Lessa. Nosso objetivo passou a ser a desarticulação da história da arte tal qual tradicionalmente era ensinada no Brasil, formada que estava pela sacralização de informações empíricas, organizadas e transmitidas sob a forma de estilos. Tornavam-se, portanto, necessárias a destituição dessa construção “fetichizada” e a constituição de conceitos adequados para o tratamento da história da arte e da arquitetura, quer dizer, afirmar uma proposição epistemológica específica, diversa da empiria tradicional e das armadilhas ideológicas.

A experiência de pesquisa que havia sido desenvolvida na minha disciplina foi ampliada para todo o curso. Depois de Goeldi foi realizada uma pesquisa sobre Guignard,



resultando em uma exposição do artista acompanhada por um catálogo-livro. O arquivo resultante dessa pesquisa foi doado para a Escola Guignard da Universidade de Minas Gerais. Creio que o curso influenciou decisivamente na mudança do eixo predominante até então da arte moderna brasileira, retirando a centralidade que era atribuída aos trabalhos de Di Cavalcanti e Portinari para situá-la em Goeldi e Guignard. Essa nova visão tinha em mente o resgate da importância desses dois artistas no processo de formação e de compreensão da modernidade no Brasil. Em seguida buscamos pesquisar o Rio de Janeiro setecentista abrangendo urbanismo, arquitetura e arte. Essa pesquisa procurava observar uma produção pouco estudada da arte colonial brasileira e lançava uma alternativa de análise diferente daquela de identificação estilística predominante nessa área. Esse trabalho foi publicado no nº 7 da revista *Gávea*, uma edição especial inteiramente dedicada ao Rio setecentista. A revista *Gávea* teve 15 números (entre 1984 e 1997) e foi a primeira das revistas universitárias de arte no Brasil com novo formato gráfico e linha editorial baseada em artigos de alunos, professores, convidados e traduções de textos inéditos, que mais tarde caracterizaria as revistas de pós-graduação da área de arte. A atuação de Vanda Klabin como editora adjunta foi incansável e fundamental para a realização da revista. Outra pesquisa que também foi objeto de exposição e livro foi sobre a arte e a arquitetura jesuítas no Rio colonial, trabalho orientado por duas professoras e ex-alunas do curso, Margareth Pereira e Anna Maria Monteiro de Carvalho. O curso começou a desenvolver ainda um trabalho de intercâmbio internacional tendo trazido em 1993 o crítico Yve-Alain Bois para uma série de conferências no Rio.

Nesse período, o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio produziu uma massa crítica significativa e uma nova postura em relação à história da arte na universidade brasileira. No Rio de Janeiro ele foi o principal centro formador de profissionais na área de história da arte e da arquitetura até, pelo menos, a primeira metade da década de 1990. Como um desdobramento de suas atividades e por afinidade acadêmica, o curso foi transferido para o Departamento de História da PUC-Rio quando foi desenvolvido um projeto de Pós-graduação em História Social da Cultura com uma área em história da arte.

¹ Junto ao depoimento de Carlos Zilio, a publicação, que está em processo de edição, apresentará depoimentos de Alberto Tassinari, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Antonio Manuel, Aracy Amaral, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Fernando Cocchiarale, Frederico Moraes, Guilherme Vaz, Iole de Freitas, Ivens Machado, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Marcio Doctors, Nuno Ramos, Paulo Bruscky, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Regina Silveira, Ricardo Basbaum, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Sonia Andrade, Sonia Salzstein, Sophia Telles, Tunga, Waltercio Caldas e Walter Zanini.

² Consideramos aqui a segunda fase da revista, que durou cerca de dois anos e teve treze números editados a partir de 1976, sob a direção de Alexandre Savio e Duda Machado. Nesse período, lhe é acrescentado o subtítulo "jornal mensal de artes plásticas", atraindo novos colaboradores como Jorge Mautner e "abrindo ostensivamente para a produção de vanguarda". A primeira fase da *GAM*, com início em dezembro de 1966, tem como colaboradores mais frequentes Mário Barata, Mário Pedrosa e Hélio Oiticica/1976. Ver Morais Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1995.

³ Editada por Bernardo de Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman, Waltercio Caldas.

⁴ Fernando Cochiaralle, Ivens Machado, Sônia Andrade, Letícia Parente e Paulo Herkenhoff.

⁵ Cildo Meireles, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Alfredo Pontes.

⁶ Regina Silveira, Julio Plaza e, de certo modo, os artistas participantes das edições das JACs.

⁷ Nervo Ótico: Ana Alegria, Vera Chaves Barcelos, Carlos Asp Pasquetti, Clóvis Dariano, Elton Manganelli, entre outros; Espaço N. O.: Vera Chaves Barcelos, Ana Torrano, Cris Vigiano, Karin Lambrecht, Heloísa Schneiders, Simone Michelin, Milton Kurtz, Mário Ronhelt, Telmo Lanes, entre outros.

⁸ Zilio, C. "O nosso Mal evit(e)ch". *Beijo*, Rio de Janeiro, Editora Boca, n. 6, maio de 1978.

⁹ Zilio provavelmente se refere aos labirintos do programa *Subterranean Tropicália Projects*, parte dos projetos ambientais chamados de *Newyorkaises*.

¹⁰ Raquel Arnaud cria em 1980 seu Gabinete de Arte, no qual se cercou de artistas como Sergio Camargo, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Mira Schendel, Waltercio Caldas, Tunga, José Resende, Arthur Luiz Piza, Nuno Ramos e Hercules Barsotti. Abriu sua primeira galeria, o Gabinete de Artes Gráfica, em 1973. Também na década de 1970 dirigiu a Galeria Arte Global.