

Ronaldo Brito* conversa com

Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Sheila Cabo
e Vera Beatriz Siqueira em 19 de novembro de 2004

Sheila Cabo: Poderíamos começar falando sobre o que é escrever crítica de arte. Certa vez, em uma palestra, você disse que para escrever crítica, por mais que haja pressupostos teóricos e históricos, se parte sempre de um espanto, que causa uma espécie de cegueira. Eu fiquei querendo saber como é, para você, passar desse espanto, dessa cegueira para o texto. Essa preocupação me ocorreu, também, quando li, no final de semana, um artigo publicado na *Folha*, em que o Foucault dizia que quando começou a escrever tinha muita dificuldade e só depois, quando se deparou com o problema de ter que escrever em outra língua, é que percebeu que o texto não reflete exatamente conceitos, pois tem uma tessitura própria. Como é que se passa desse espanto para o texto? Talvez pudéssemos começar por esse ponto.

Ronaldo Brito: Vocês são todas pessoas queridas. Eu quero ajudar, mas não me sinto bem sendo entrevistado, ainda mais por meus pares. Acho que podemos discutir, em conjunto, a questão da crítica.

Tem um tema subjacente a isso tudo: a diferença entre a crítica escrita e a atuação do crítico. Uma das questões da arte contemporânea é justamente o fato de que a ação do crítico, sua atuação, é inseparável da produção textual. Ou vocês não acham? Não se pode falar do crítico como um sujeito cultural sem levar em conta sua esfera de atuação. E isso vai desde simpatias e antipatias pessoais até a um ponto que pessoalmente considero grave: a ética do seu trabalho. Hoje esse tema está ainda mais agravado, dada a figura onipresente do curador, ou seja, a virtual impossibilidade de separar a crítica textual da atuação pública.

Roberto Conduru: Não há uma distinção entre crítico e curador?

Brito: Certamente há uma distinção. E tende a haver uma distinção maior no dito primeiro mundo, em que o curador desempenha funções mais diferenciadas, embora às vezes uma mesma pessoa desempenhe as duas funções.

Conduru: Mas há casos até em que há uma segmentação ainda maior: há um produtor, um curador, um crítico...

Brito: Em geral, pelo tempo brasileiro de produção, fazer a curadoria de uma certa exposição e ao mesmo tempo escrever um texto mais longo e consistente é inviável, pelo menos para mim. Sempre procuro também abrir as iniciativas, convidar outras pessoas para escrever. Eu perguntaria a cada um de vocês: como é que vêem isso? O que é uma

* Ronaldo Brito é professor do Programa do Mestrado em História Social da Cultura e do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura na PUC-Rio, crítico de arte e ensaísta. Publicou, entre outros, o livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985/1999) e *Experiência crítica* (2005).

atuação crítica? Se isso for pertinente, se vocês acham isso pertinente; porque eu acredito que, para um crítico de arte contemporânea, a produção escrita é inseparável da ação crítica.

Cabo: Você acha que atuar no ambiente acadêmico, onde todos nós atuamos, é um modo de ação crítica?

Brito: Bem, a academia se protege muito. Dentro da academia, o problema mais próximo é o da história da arte, ou seja, como produzir criticamente dentro de uma disciplina também problemática como a História da Arte. Mas eu estou falando de fora da academia. Por exemplo, uma revista como esta, que é da academia, mas... E a ação de cada um de vocês. Talvez o dilema e a graça da crítica seja essa química imprevisível com a história da arte.

Ricardo Basbaum: E você vê essa atuação também como maneira de agregar ou enfatizar algum sentido para o texto, de deslocá-lo em relação ao que se espera habitualmente de um texto de crítica de arte?

Brito: Eu não sei, Ricardo, eu queria saber de vocês, que estão começando agora, o que vocês acham. Eu não sei se encaminhamos a discussão para a prática empírica ou para a discussão teórica. Não que sejam territórios opostos, pelo contrário.

Cabo: Eu acho que deveria ser livre. Tenho mais interesse pelo ponto de vista teórico do que por discutir a ação. Mas o Roberto, por exemplo, levantou algumas possibilidades que estavam mais diretamente ligadas à ação.

Conduru: Tendo a achar que as questões teóricas não desaparecem na discussão sobre a ação crítica ao contrário. Por exemplo, se construíram recentemente no Brasil determinadas figuras públicas que não começaram produzindo textos, mas tiveram uma atuação intensa e foram se afirmando a partir da condição de curador – uma atuação que não tem um embate muito forte com a produção artística, mas sim com a produção de eventos, com o negócio dos espetáculos. E, de repente, você vê essas figuras começarem a escrever e se apresentar como críticos – o que é uma trajetória oposta a essa que você delineou: a vivência e a escrita que acabam por exigir uma atuação crítica.

Brito: Por um lado, é da natureza da produção contemporânea vir a público, forçar algum embate social, dentro dos limites da arte, e isso foi-se adensando. O laboratório cultural moderno era feito por poetas e artistas. Os poetas eram os grandes catalisadores de toda essa produção, desde Baudelaire. Paralelo a isso, vai-se formando uma profissionalização muito qualificada, que também já não é mais propriamente aquela do *connaissanceur*. Com a figura do Roger Fry, depois o Greenberg, o Rosenberg e outros, há uma dissociação mais crítica frente à figura do poeta.

Começa a ocorrer uma especialização, e isso muda às vezes a relação entre a ação do crítico e o percurso do trabalho; o crítico será não só um avaliador, mas um parceiro do artista. Embora sempre operando com juízos, intuições e tudo mais. E chega a um ponto em que a própria profissionalização exige a figura do curador, que poderia representar também um círculo avançado do pensamento teórico e crítico, mas, há algum tempo, tomou um aspecto externo de mediação institucional – na medida em que visa sobretudo a um público consumidor, ele se torna um funcionário da instituição ou um agente do mercado, muito mais do que o intérprete do trabalho. Pode não ser tão visível a olho nu, mas essa institucionalização cada vez mais brutal tem a ver com o problema, fundamental, da autonomia, ou não, da arte contemporânea. Uma arte dita pós-moderna, para mim, é sinônimo de uma arte não mais autônoma, uma arte que trabalha, para o bem ou para o mal, em um regime de interação institucional, interação política, interação cultural.

Cabo: O Lorenzo Mammi fala, a partir de um texto do Argan, na crise da arte e na crise da crítica. Diz que Argan havia identificado uma impossibilidade da crítica na contemporaneidade, na medida em que esses objetos de arte contemporânea não teriam a característica de objetos, estariam diluídos nessas instituições. Fala, ainda, na maneira como o Danto se refere à única possibilidade de aproximação da obra por meio dos conceitos, o que levaria a uma teoria da arte baseada numa filosofia da arte. Não sei, fico pensando nisso; como é que, ao mesmo tempo, estamos olhando essas imagens, não sei se vocês viram que o Ricardo trouxe as imagens do trabalho do Serra na Nova Zelândia. Eu não sei se esse trabalho não é uma obra suficientemente potente para você trabalhar com o próprio objeto.

Brito: Não no caso do Serra, obviamente. Com toda a sua visada contemporânea, ele trabalha no regime moderno, da autonomia, do vocabulário enfim na soberania de sua poética. É assim que tudo aquilo se materializa. O trabalho dele foi ficando até menos interativo, embora ele especifique condições. Essas elipses são obras mais fechadas sobre si mesmas, menos abertas ao diálogo com o espaço público. Eu queria recolocar a coisa mais no chão. Faço esta pergunta: como é que vocês vêem, cada um, a relação entre produção teórica e ação crítica?

Cabo: Mas você diz ação crítica em que sentido?

Brito: No sentido muito específico da suposição de que a arte contemporânea é indissociável de um movimento institucional e público, que parece demandar essa figura imprescindível do curador. A questão que me faço é: como separar a crítica dessa ação? A escolha dos artistas, já começa por aí; a questão de sobre querer escrever e, ainda, como

escrever. A crise contemporânea também não está limitada, a meu ver, aos objetos da arte contemporânea. Ainda mais no Brasil, em que você tem hierarquias arcaicas ou tem um confronto renovado sobre a essência mesma do moderno. A questão da História da Arte se confunde muito com a questão da Crítica da Arte. O que se passa também no nível dos valores. Por exemplo, constato, depois de quase 30 anos falando mal diariamente do Portinari, que ele continua tendo um valor de mercado, embora não seja mais, felizmente, um valor cultural. Ele não tem a menor relevância para a nossa produção contemporânea, ninguém mais confunde modernidade com aquilo. E, no entanto, é um alto valor de mercado. Eu acho que isso é um dado, não é? Pode ser que sejam apenas as formações regionais de mercado.

A crítica contemporânea está envolvida no Brasil com uma História da Arte imaginária, porque a nossa História da Arte é imaginária. Porque não dispomos de lugares para conferir o real. Quem é o Goeldi? Onde vamos ver Goeldi? Como é feito o consenso? Sempre é insuficiente, mas, de qualquer maneira, com uma sala lá, uma sala cá, exposições periódicas, os valores vão formando um frágil consenso. É impossível ter consenso estético no Brasil, porque os museus não têm salas específicas. Não existe uma história da arte material. Não existe materialidade. Qual o tamanho do Goeldi? Eu já vi muito, mas não está lá todo dia para conferirmos. Qual o tamanho do Volpi? Enfim, nós vivemos uma História da Arte fantasmática. Nossa arte e nossa crítica contemporânea também estão contaminadas por essa irrealidade, não? Para nós é muito claro, factualmente, que um crítico contemporâneo que tivesse começado nos anos 70 na Europa pudesse até estar vinculado, mas só muito relativamente, com a modernidade de seu país. Eventualmente estaria vinculado a uma releitura constante da História da Arte. Não aqui. Aqui a questão da arte contemporânea passava pela afirmação de uma arte moderna, nunca se separou a questão da nossa autêntica modernidade da nossa possível e desejada contemporaneidade. Para mim, desde o início, isso sempre foi um dilema vivo.

Vera Beatriz Siqueira: É, acho que a ausência desses valores ou desse consenso estético, tal como você colocou, traz também como consequência a afirmação de não-valores. Porque enquanto alguns artistas – nomes bastante oficiais da nossa História da Arte – permanecem quase invisíveis, certos artistas contemporâneos já apresentam dois, três, quatro livros publicados. Às vezes com uma obra ainda muito incipiente...

Brito: É. Não é a questão de reclamar uma formalização acadêmica das coisas, a questão simplesmente é a seguinte: onde vamos ver o nosso Volpi? Não vamos ver?

Siqueira: É sedimentar mesmo os valores da crítica contemporânea...

Brito: Todo esse processo aqui é uma mimese canhestra do processo, digamos, de primeiro mundo. Porque essas questões se cruzam constantemente; valores modernos propriamente ditos já estão infiltrados na produção, nos diálogos da produção, e esses diálogos, até certo ponto, muitas vezes são instintivos e inconscientes. E isso prova o quê? Prova não a ausência de reflexão, prova a formação de tradições, porque as tradições se formam assim. Embora a produção brasileira fique cada vez mais referida a trabalhos verdadeiros, embora esses valores modernos de vez em quando emerjam, a questão da modernidade brasileira se repõe constantemente. E o progresso das instituições é um progresso sempre relativo, se é que há progresso, vinculado ao que está acontecendo, ao modo de ser do "lá fora". Lá fora isso tudo está cada vez mais dominado pelo populismo pós-moderno; de qualquer maneira, sobram as coleções, estão lá as obras para ser vistas. Parece aqui que temos sempre que recomeçar – não é? – e colocar aquela pedra lá, aquela outra adiante, etc. Daí, a quantidade de falsos problemas. Não vejo como dissociar, especialmente no Brasil, a crítica de uma atuação crítica. É isso que eu insisto em perguntar a vocês: o que vocês acham que significa atuar contemporaneamente?

Basbaum: A partir da maneira como você começou a falar vejo, por um lado, uma preocupação interessante em não aceitar, digamos assim, as coisas como elas se dão de maneira imediata e produzir algum tipo de estranhamento em que a situação seja desnaturalizada, um pouco revertida, para buscar, talvez, algumas brechas. Espelhando a sua colocação inicial, vejo a preocupação com uma ação de desnaturalizar o ambiente, para não aceitar as coisas como elas são e perceber assim uma série de fragilidades. Uma ação a partir desse lugar de produção de uma certa estranheza não deixa de ser um questionamento do próprio lugar de olhar as coisas, gesto que parece estar ligado ao percurso do crítico. Não sei se é uma colocação do Greenberg, quanto a se educar em público, mas o crítico tem um pouco disso, uma espécie de responsabilidade – não que assuma como responsabilidade, mas está implícito no trabalho – na colocação de um processo, de um argumento, em toda a sua, vamos dizer assim, fragilidade de construção em um ambiente público, e trabalhar um pouco sobre os efeitos dessa argumentação também como um gesto, como uma ação.

Brito: Estou acostumado a trabalhar na contramão. Eu acho que se há uma crise de ideologias, uma crise de narrativas, todas essas crises, na verdade, são menores do que a própria crise da realidade. A crise da realidade, eis o que eu quero ouvir de vocês: como é que vocês avaliam, as possibilidades e as impossibilidades, sabendo que ninguém é

paradigma para ninguém e que essas coisas e esses assuntos apresentam uma considerável diversidade, porém dentro de um ambiente comum? Porque há, de fato, um objeto, um objeto material, a revista de vocês. Eu imagino que esta revista tenha um núcleo de pensamento teórico e uma ética envolvidos. Eu suponho que a discussão não deva se passar em função desta revista só como uma publicação universitária, mas como um órgão do sistema de arte. Estou curioso em saber isso, embora todo mundo saiba que gosto muito de especulações teóricas.

Conduru: Às vezes, parece que não há mais espaço para uma atuação realmente crítica. As questões teóricas podem existir, os embates com as obras também, mas o sistema, do jeito como está estruturado, sem debate público na imprensa, que talvez nunca tenha existido de fato, e sem leituras abertas e francas, como existiram antes em catálogos muito mais modestos, parece não ter abertura para o debate. Hoje, tudo já vem impostado, com as figuras do curador, do produtor, com muitos livros e catálogos, mas sem lugar para o debate crítico.

Cabo: Eu vejo esse espaço muito determinado pelas instituições. Os catálogos poderiam ser um espaço de discussão, mas eles vêm meio "viciados". Eu acho o que Ricardo colocou muito interessante, ou seja, esse discurso vir na medida em que você o coloca em público. E ele vai se construindo mesmo à medida que você conversa, que você discute. E isso é o que eu acho que não existe, porque as instituições me parecem fechadas, e os críticos, muito vinculados às instituições, e seus discursos, digamos, acabam sendo de legitimação de determinados espaços. Eu fico pensando naqueles debates que existiam, publicados no *Jornal do Brasil*, com textos do Pedrosa, conversas. Eu estava no outro dia vendo aquele jornal editado por você, pelo José Resende...

Brito: *A Parte do Fogo*.

Cabo: *A Parte do Fogo*, que era um lugar de debate; não era um espaço de legitimação de nada nem estava legitimado por nada. Eu acho que nesse lugar, nessa conversa, é que, publicamente, se construiria, na verdade, essa escrita. E eu vejo isso ser muito difícil de acontecer hoje.

Siqueira: É, eu acho também que o espaço desse discurso crítico está muito complicado. Até por essa voracidade institucional. Os próprios artistas, mal surgem, já são convertidos em grandes nomes, e a obra, às vezes, nem sustenta, eles mesmo não conseguem sustentar sua própria obra, perdem o frescor, ou seja, são imediatamente incorporados. Enfim, é muito complicado isso. Na UERJ, temos feito um esforço de trazer para dentro da instituição acadêmica essa discussão da crítica, por meio de grupos de estudo, laboratórios de crítica, publicações. Enfim, criar espaços de participação nesse circuito cultural que, apesar

de precário, se desenvolveu muito. Há alguns anos, e nem são tantos assim, não tinha quase nada. Hoje em dia há uma série de empreendimentos e iniciativas...

Conduru: É como se o meio de arte, com a institucionalização que houve, tivesse criado reagentes para que, tão logo o discurso crítico aja, ele seja dissolvido, bloqueado...

Basbaum: É, acho sim isso bastante complicado. Por um lado, a necessidade de se perceber que mecanismos são esses indica que sempre se tem que buscar uma certa desmontagem do circuito, porque senão você, de maneira ingênua, acha que está se movendo numa certa autonomia, mas se move dentro de processos institucionais muito bem formatados. Só que hoje o circuito está *hiper*, então fica mais difícil a desmontagem, construir essa tal resistência, porque hoje se está numa escala, como se diz, global, e tudo está bem mais complicado. Ao mesmo tempo, isso aponta para, talvez, se perceber que outro tempo seria esse, do contato com a obra ou com o artista, a partir da conversa – mas também sem nostalgia, não é? Não adianta querer voltar para os velhos tempos. Então, pegando um pouco de tudo que foi falado aqui, está me parecendo que o discurso crítico tem que desnaturalizar, buscar algum tipo de estranhamento, algum tipo de relacionamento com a obra ou com o artista que esteja em uma temporalidade diferente, não é? Por isso é que se enfatizam tanto grupos pequenos, lugares menores de trabalho, onde se possa ter um tempo de convívio, de conversas e proximidade com os trabalhos... Que permitem um pouco também esse risco, não é? Porque ninguém sai escrevendo ou falando um texto pronto de primeira, isso tudo é gerado num processo.

Conduru: Eu fico pensando se a questão não é, a partir da academia, elaborar um discurso mais virulento, que não existe mais na imprensa, que não aparece nos catálogos.

Brito: Não sei, aqui na PUC tinha a revista *Gávea*. Penso que um crítico é indissociável de certo laboratório. Seus anos de formação, isso pode acontecer aos 20, aos 30 ou 40 anos. Mas eu acho que um crítico de arte não é formado pelo meio cultural amplo e difuso, não é formado por sua relação com o "público". Ele é formado, na verdade, pelo contato com os artistas, o contato diário com a produção, o contato via ateliê, contato prévio, não é? É ali que ele se forma e é a partir dali que vai atuar. Bem, em todo caso, essa foi a minha formação. E eu não sei se esse gênero de contato é prescindível. Se bem que há a crítica que se descaracteriza e vira sei lá o quê. Não exatamente colunismo, porque o colunismo sempre existiu e é da sua natureza não poder ser coisa de ateliê, de estúdio, porque é uma mediação de valores mais públicos

com nexos jornalístico. Acho muito difícil que se adquira uma visão material da arte, sem essa experiência selvagem com o trabalho. Aí começa o que chamo a ação do crítico. Mas, eventualmente, vocês me dizem: "não, hoje há um isolamento, não há tempo, não há um tempo teórico, não há um tempo reflexivo que permita isso. Porque logo o próprio artista tem que atender ao chamado do mercado ou das instituições ou, até, do colonismo social. Esses artistas, não sei se por culpa deles ou não, não representam absolutamente a produção contemporânea. Representam somente percursos pessoais validados por um tema pré-referente. Como tal, não são forças vivas contemporâneas. Eles vão sendo institucionalizados em um misto de mundanidade com mercantilismo. Isso me dá a sensação de que os jovens continuam órfãos de referências vivas, de uma produção viva. Uma certa produção brasileira contemporânea foi devidamente institucionalizada, mas os seus agentes, com poucas exceções, repetem a atuação personalista e provinciana das gerações anteriores. Eles podem ter agora mais visibilidade pública, mas só enquanto pessoas. No que são institucionalizados, são isolados, tornam-se um pouco figuras públicas mas com processos de linguagem... privados...

Cabo: Processos de trabalho mesmo...

Brito: Tudo fica contaminado de mundanidade, privado do valor social crítico. Eu acho que o destino desses trabalhos mostra a nossa incipiência, porque não constituem um valor público diferenciado. E isso aconteceu também por causa da recepção acéfala do Neoconcretismo – o que é lamentável –, porque, de repente, o Hélio Oiticica e a Lygia Clark viraram dois fenômenos universais, e eu não estou sabendo... Logo eu, que ajudei a torná-los mais conhecidos entre nós. Sabemos que essas pessoas não têm uma relação com a arte, não sabem o que é Velásquez, não sabem o que é Ticiano, não têm seu Picasso, não têm o seu Mondrian. Falam qualquer coisa. Bom, o que eu posso dizer, não tenho nada a ver com isso, enfim... Só estou constatando que aquilo poderia ser uma emergência histórica – mas o problema não é só de emergência, também é de recorrência –, então a leitura que fazem da Lygia acaba se resumindo a valor de mercado, e o Hélio é o valor de mercado, etc... Ao mesmo tempo passam a ser objeto de culto, como se fossem *turning point*. O processo de assimilação dos artistas tem pouco a ver com o fato de seus trabalhos terem-se incorporado a nossa vida cultural. Eles é que podem virar figuras públicas, algumas ridículas inclusive.

Siqueira: Mas isso não é só aqui no Brasil. Aqui no Brasil é dramático, mas na crítica contemporânea internacional também tem isso.

Brito: Mas, em Nova York, um dia eu estou sentado no *hall* do hotel e, num folheto do Lincoln Center, vejo, por acaso, uma foto do Serra, sem aparecer o nome. Atrás havia um trabalho grande dele, aquela espécie de navio. Ele dizia assim: "eu apóio uma associação tal e tal porque não misturo política e religião". Aquele problema todo do Bush, é claro. Aí eu penso: esta é a diferença, porque a foto não tinha nome – e não vem de meio de arte propriamente, é do Lincoln Center –, mas o Serra é uma referência cultural, que certamente fez aquilo de graça, para dizer que apóia uma associação democrática. O Serra foi sempre uma pessoa muito controvertida, só que ele chegou a uma posição, graças a um trabalho. Mas, querendo ou não, com controvérsias ou não, o Lincoln Center o chama, porque vai juntá-lo a umas 10 figuras importantes, culturalmente falando, na América. Quer dizer, ele é um valor moderno, um valor da modernidade conquistado por um trabalho de arte.

Conduru: E você veria isso como um problema da cultura brasileira ou do meio de arte no Brasil?

Brito: Você só vai formar valor de arte de dentro do meio de arte, não de fora. Aparecer nesta ou naquela coluna não adianta nada. Ninguém tem mais espaço na mídia do que artista brasileiro. E por quê? O meio de arte quase não existe como tal. Onde estão as salas do Iberê? Onde estão os monumentos públicos do Amílcar de Castro por aí? Ou de Weissman? E o Sérgio Camargo? Estou falando de grandes artistas, inquestionáveis, grandes artistas brasileiros. Você pode gostar mais ou menos, mas se não forem eles, quem vai ser? Onde é que eles estão para nós vermos? Não é para reverenciar, é para viver e, depois de um tempo, depois de 10 anos, chegar lá e dizer "é, eu gostava mais do Volpi do que ele merece..." ou, então, "agora ele não está falando, vai voltar a falar daqui a uns cinco anos, daqui a 10 anos". Como foi incorporada a produção contemporânea na minha geração? Foi incorporada nesse mesmo processo, com mais voracidade. Talvez isso seja conversa para sair nesta revista. Eu acho que na revista de vocês deve sair uma reflexão mais apurada. Não sei se vocês concordam. Eu gosto é de tema da crítica contemporânea. Roberto, Vera, de que artistas vocês gostam? Qual a relação que vocês têm com esses trabalhos? Qual o tipo de prática que têm com eles? Ou então vocês me digam "ah, Ronaldo, isso acabou, isso acabou, não tem mais isso...". Ou pode valer para um, mas não para outro, o laboratório é mais disperso...

Conduru: Você falou de início que a crítica hoje está intrinsecamente vinculada à questão da atuação, porque o meio de arte exigiu. O laboratório, hoje, pode ser só com os trabalhos ou o crítico deve ter uma dinâmica com os trabalhos e o meio? Até porque, atualmente,

muitos trabalhos não se processam mais no âmbito do ateliê, mas nos fluxos entre instituições, não é?

Brito: Eu não acho que a figura do crítico seja imprescindível. Não estou me colocando como modelo, mas eu falava sobre um laboratório informal, que incluía certos artistas mais velhos. Eu não sei se há um laboratório hoje.

Conduru: E isso acabou?

Brito: Para mim, acabou. Porque os laboratórios também não são perenes. Estou falando de um processo de formação. Agora, eu acho que os artistas entre si podem perfeitamente ter isso. Eles estão desempenhando uma função crítica, faz parte do artista moderno essa dimensão crítica. Se está acontecendo isso entre os artistas, não sei. Essa é a hora de vocês pularem ali dentro, onde vocês se identificarem. Estou falando de vocês, como críticos. O Ricardo é artista e é crítico, pode falar melhor dessas coisas. Eu acho que sem esse laboratório não acontece uma produção contemporânea.

Cabo: Eu queria voltar à relação do crítico e do laboratório nas instituições acadêmicas, nas universidades. Eu vejo isso tão fechado, porque vejo a universidade muito fechada.

Brito: Mas, Sheila, isso mal está começando no Brasil. A universidade não tinha isso, não é? Desse ponto de vista, é um progresso.

Cabo: Eu não sei, considero o espaço que a universidade abre muito tímido.

Brito: Mas está só começando. Eu acho que se há aberturas possíveis, uma delas é essa. Porque inexistia isso na universidade. E, se a universidade já consegue gerar isso, gerar a revista *Gávea*, gerar esta revista, gerar outras revistas, gerar pessoas que estão refletindo, isso significa, como em muitos lugares do mundo, um espaço possível de atuação. Agora, o crítico não pode se esterilizar, ficar limitado a isso. Eu digo um crítico contemporâneo. Agora, que ela hoje é uma possibilitadora, é. As minhas questões para vocês são feitas para saber o ponto de vista de quem está chegando. Sheila, quais são os artistas de que você gosta? Qual o tipo de relação que você tem com esses artistas? Aí, depois, você pode pegar e dizer "olha, isso hoje em dia não dá mais, porque o cara, ele é tão solicitado, tão crivado de interesses e vaidades, que subitamente..."

Basbaum: No Brasil isso é muito perverso, não? Você citou exemplos... Como leitor e com a experiência de contato com alguns artistas e também com o seu trabalho, vejo que o que você chama de laboratório tem uma dimensão política, uma política de dentro do circuito, do campo da arte. Porque está implícito nesse laboratório – sobretudo aqui no Brasil – um

olhar crítico em relação a essas estruturas de circulação e de apropriação, que acabam sendo muito perversas, pois no momento em que você abre um espaço no circuito parece que termina por se isolar e perder um pouco a dimensão do laboratório – que é difícil de manter.

Brito: Os laboratórios têm uma vida necessariamente limitada. Não sei se curta ou não, mas limitada. Eu assisti, por exemplo – porque eu não me considerava parte intrínseca –, a um certo laboratório de São Paulo, que juntava o Rodrigo Naves, o Nuno Ramos e outros, que estavam lá. Assistia a conversas deles e participava de conversas com o Amílcar de Castro, com a Mira Schendel, ali estava acontecendo alguma coisa. Eu acho isso indispensável para os jovens artistas. E pode acontecer a partir da universidade, a partir de uma galeria, eventualmente, mas isso só pode acontecer espontaneamente.

Conduru: Isso seria a sobrevivência de uma determinada boemia artística? Tem aqueles textos do Thierry de Duve em que ele analisa o Warhol, o Beuys e o Klein a partir da ideia de boemia; analisa a Factory do Andy Warhol como um outro modo de produzir arte. Você foi falando em laboratório e me veio a imagem de uma determinada ambiência muito profícua...

Brito: É isso aí mesmo. É uma eterna ambiência. Como é que foi formado o Serra? Eu conversei com ele sobre isso. O Serra foi formado na inter-relação e na porrada com o Smithson, que era amigo dele. Ninguém estava brincando. Você não é formado por fatores tão extrínsecos. Se você for formado por isso você não é formado coisa nenhuma. Ninguém é formado pela globalização em si, é?

Conduru: Mas os museus têm uma dimensão formadora. O Museu do Prado também forma.

Brito: É claro, forma. Mas se você é um artista contemporâneo, não vai ser formado apenas pelo MoMA, mas pelo embate com as outras pessoas ao seu redor. Talvez hoje os artistas trabalhem, lá fora também, muito isolados, respondendo ao curador, respondendo a uma instituição, a uma demanda. Isso é o fim da autonomia da arte moderna. Não sei se é bom ou se é ruim. Se determina o fim da arte moderna, deve determinar também o fim da crítica da arte moderna. Então, o que é uma atuação crítica hoje? Aí você vai dizer, enfim, que está fora de cogitação que o crítico seja formado numa relação produtiva, criativa, nessa hora.

Conduru: Eu fiquei preocupado com o fim dessa dimensão boêmia na sua vida...

Brito: Essa questão da boemia, se não me engano o Greenberg fala disso. Ele fala do cubismo como a última manifestação da boemia, porque foi criado em condições mais vagas. Já é diferente da geração

do Pollock e do De Kooning. Ali eles podiam ser boêmios num outro sentido pessoal, mas já era diferente. Era diferente porque aquilo não era um modo de vida alternativo, mas intrinseco ao sistema, aquilo era um desafio de ser incorporado ao processo da *mainstream* da arte moderna. Eu não li esse texto do De Duve, mas acho que ele tem razão, que há um processo produtivo no Andy Warhol. É, aliás, a única coisa que encontramos na Factory. O resto era só mediocridade. Talvez, o Lou Reed, talvez. Também não é nenhum Thelonious Monk, com certeza. Só tinha medíocre ao redor, mas o Andy Warhol foi crucial. Depois se constata como o Beuys forma também um laboratório a seu redor, enormemente produtivo. Esses grupos todos que se formaram, não sei se ainda é possível esse gênero de formação poética de grupos.

Conduru: Eu acho importante diferenciar a vida boêmia da idéia de laboratório, porque, no caso do modernismo brasileiro, existia a vida boêmia na Lapa, mas talvez não fosse um laboratório.

Brito: Muito precariamente...

Cabo: Então você acha que aquele grupo, do Serpa, com Lygia Pape... Esse grupo foi um laboratório, não foi?

Brito: Já não era um laboratório?

Conduru: Não, eu antes estava pensando num período anterior, em Ruben Navarra, Athos Bulcão, Scliar...

Brito: O que se vê é o seguinte: aquele processo era insuficiente para sustentar uma produção realmente moderna. Qual o limite de um Pancetti, um Guignard? O limite deles era o limite do ambiente, o limite do laboratório. O nível de exigência, em vez de estimulá-los, a produzir, esclarecê-los obviamente, os diminuía pelo meio. De certa maneira, isso ocorre até hoje. Aqui prevalece uma verdade quântica invertida: o todo é menor do que a soma das partes.

Siqueira: Às vezes as partes nem cabem no todo...

Basbaum: Eu acho curioso porque aqui no Brasil parece que, quando se institucionaliza, a coisa encolhe e perde todo o vigor. É muito complicado lidar com isso.

Brito: Porque eu acho que não se institucionaliza de verdade.

Cabo: Não institucionaliza?

Brito: Não. Para se institucionalizar é preciso virar um bem público. E a primeira coisa para virar um bem público é ser visível. Pegue a Semana de Arte Moderna. Que diabos foi aquilo? Uma semana! O que é afinal Tarsila? São só as três telinhas famosas? Quem é que pode toda a vida viver em cima das três telinhas da Tarsila, diga-se de passagem, mal pintadas. A Tarsila, eu até gosto do desenho dela, mas aquilo era um dirigismo. Temos um Guignard, que é um artista de talento – nenhum

gigante, mas artista mesmo –, você vê ali, na tela dele, você é capaz de enxergar o Brasil modernista inteiro. O Iberê me falou uma vez que o Guignard dizia assim: “Está vendo esse vasinho de flor aqui? É o meu ganha pão”. Be pintava a tela e depois colocava um vasinho de flor, para vender. Entre um Guignard e o Iberê já ocorre um progresso moderno. Eu vejo, no entanto, que não houve um progresso considerável para essa outra geração, a minha, mais experimental. Porque tudo se acavalou, não é? Acavalou com a mudança geral no meio de arte, na medida em que ele vira entretenimento, indústria do entretenimento, indústria do turismo e tudo mais... Muda a estrutura.

Conduru: Em sua atuação como crítico você assistiu essa estrutura passar de uma condição de quase inexistência para a espetacularização, não é?

Brito: Era engraçado, porque na Europa o sujeito começava na galeria e acabava no museu. Aqui o cara começava no museu, para chegar à galeria. E hoje, no mundo, está mais parecido com o que acontecia aqui. O museu deixou de ser só um panteão para ser um mantenedor: o primeiro critério é manter vivos e atuantes os artistas. Quando eu comecei, eles queriam democratizar a arte fazendo 10 mil gravuras. Evidentemente não era nada disso. O que aconteceu, na democracia de massa, foi que o sistema de arte virou parte da indústria do turismo, do entretenimento, do lazer. E isso é a maneira, o modo de ser da arte na democracia de massa. Pelo menos, até segunda ordem. Dentro disso, um museu como o MoMA vai ficando mais e mais populista, vai cedendo mais e mais. Tem outro jeito? Com a falência do universalismo abstrato próprio, da razão iluminista, você está sempre ameaçado pelos particularismos do populismo pós-moderno. E isso aqui no Brasil, Vera, é sempre maquiado, caricaturado. O próprio mercado de arte também é uma mimese, porque não tem volume de dinheiro. Os artistas acabam fazendo percursos muito individualizados, por intermédio de relações muito individualizadas, enfim, uma clientela gerada num nível mundano. O sujeito é o vendedor do seu próprio trabalho. Nós continuamos ainda no clientelismo. Enquanto não houver museus com coleções de arte brasileira, coleções decentes, evidentemente, isso vai continuar no plano do imaginário. E eu fico ainda mais espantado porque não seria exatamente eu quem deveria estar falando isso.

Conduru: É, a princípio parece estranho um crítico contemporâneo ficar defendendo a existência de coleções consolidadas em museus.

Brito: Há pouco Wanda Klabin e eu montamos uma sala histórica do Sued no Centro Cultural Banco do Brasil. Gostei bastante, seria um bom modelo, bastava ter 30 bons Sueds se revezando numa sala daquelas e

daqui a cinco, 10 anos, automaticamente, sairia um consenso. Você prepara um lugar e coloca ali Amílcar de Castro e Iberê, coloca Lygia Pape e Ivan Serpa, coloca ali, visível. Evidentemente eu também queria – porque eu tenho esses sonhos – que houvesse um Mondrian. Temos todas as neuroses das metrópoles, mas não temos um bom Picasso, não é justo.

Cabo: Vemos na Europa, nos Estados Unidos, pequenas cidades que têm museus em que se encontra pelo menos um Picasso, pelo menos um. Mesmo em pequenas cidades você tem um Gauguin.

Siqueira: Mesmo em pequenos museus você é capaz de percorrer uma História da Arte. Estava pensando aqui sobre essa institucionalização voraz. Agora a Arte Contemporânea virou moda. Em tudo que é museu, Museu de História, de Ciência, tem uma salinha para mostras de arte...

Brito: Ai fazem lá uma instalação...

Siqueira: E como não há esse valor cultural, tudo que é feito hoje em dia é chamado de Arte Contemporânea. Não há uma hierarquia dos trabalhos, não há distinção entre valores...

Brito: É por isso que somos empurrados para uma posição conservadora, que absolutamente não é a minha, porque é o seguinte: ou você adere ao populismo pós-moderno, e nesse caso a questão da arte não existe, porque ali o problema é o discurso cultural, ou você é empurrado para uma posição que tampouco é a sua. Se alguém não precisa muito desses museus esse alguém sou eu. Eu convivia com o Iberê, convivia com o Sérgio Camargo, conheço aquilo de trás pra diante. Mesmo assim, fico me dizendo: bom, eu conheci aquilo ali, na casa dele. Vamos para o teste do real. Bota lá na parede, enfim, e vamos ver se vai agüentar ou não as repetidas visitas. Está na hora também de o mesmo ser feito com a produção das linguagens contemporâneas, a partir de 70; vamos botar lá esses trabalhos. O que eu me pergunto é, na ausência disso, mas na onipresença de movimentos, de ações, de exposições e tudo, como é possível atuar criticamente?

Basbaum: Não vejo o seu trabalho, Ronaldo, indissociado de um grupo de artistas que talvez faça parte desse seu laboratório, que num certo momento formulou quase que um projeto – não com esse termo, mas no sentido de fazer uma leitura do circuito local e intervir criticamente nesse circuito. Não digo uma estratégia, mas quase isso, que acho que revela um trabalho duplo, que é muito interessante: trabalhar para que o circuito se torne mais consistente e ao mesmo tempo intervir nele. Talvez seja um paradoxo, mas... é um caminho. Vejo os laboratórios como projetos necessários, para não se deixar ser o tempo todo levado por esses outros caminhos, não?

Brito: Eu acho que as pessoas mais jovens, os que estão chegando, têm que gerar seus próprios laboratórios. E, no Brasil, temos uma vantagem, a desvantagem é uma vantagem. Primeiro, somos desimportantes. Então podemos falar o que quisermos. É uma vantagem enorme. Segundo, porque não está pior do que era, sempre houve um monte de porcarias. Está melhor do que era, sob vários aspectos. Agora, eu não sei, o que importa é a posição de cada um. Como crítico, você diz: olha, para mim não está melhor não, achei que, para você, lá atrás era melhor, porque você tinha artistas com quem dialogar, ainda se beneficiou da presença de grandes artistas modernos. Ou você diz: não, não, eu acho o seguinte, é melhor hoje porque está menos provinciano, mais pluralista, e o que resultou dessa ação toda foi uma coisa personalista.

Conduru: Está pior do que antes. Você teve o *Opinião*, *O Globo*... A princípio, você tinha uma interlocução com uma audiência maior, e hoje parece mais complicado.

Brito: Olha, eu devo dizer, Roberto, que ninguém abriu espaço para mim. Eu abri meu próprio espaço. Quando escrevi em *O Globo*, fiz 10 artigos. Eles deviam estar desesperados porque eu escrevi 10 artigos que são iguaizinhos aos que eu escrevo nos catálogos. Fazia o que queria. Obviamente, não poderia ser a longo prazo, porque eu não sou um colunista, nem pretendia ser. Agora, no *Opinião*, eu brigava o tempo inteiro. Você acha que era isso que eles queriam? A maioria da redação era de populistas, imagina... Só saíam aquelas coisas porque o resto era censurado. Assim podia sair, por exemplo, Maurice Blanchot. Mas eles queriam que saíssem mesmo era Chico Buarque. Também nessa esfera cultural, de qualquer maneira, nós éramos ainda beneficiários dessa autonomia moderna. Por um lado é bom, porque tudo está por fazer ainda. Não é aquela coisa da Europa. Naquele lugar, se você for muito inteligente vai parar ali. Se for uma toupeira, vai parar lá. E se você der uma sorte danada, casar com a princesa, vai parar acolá. Porque é assim. Aqui não sabemos onde vamos parar. No Rio de Janeiro, se alguém morre de bala perdida deviam colocar causa natural no atestado de óbito. Eu acho que é a hora de vocês sacudirem essas coisas, porque também não adianta ficar somente contemplando, mesmo porque é horrível essa contemplação. Esse exercício é intrínseco ao juízo estético. Ficamos especulando o que será o Goeldi, ou então um artista como o Nuno, por exemplo, cuja referência principal é o Goeldi. Porque o Goeldi conseguia falar de uma coisa espiritual e ao mesmo tempo pública. Porque quem falava da realidade do Brasil era o Goeldi: os despejos, já o processo do caos urbano... O que Portinari tinha a ver com o processo

de Brasil moderno? Aquilo tinha a ver com a cabeça patriarcal dominante. O Goeldi estava fazendo a experiência da nossa precariedade. Acho que produzindo leituras do Goeldi, com uma leitura aberta, como fez o Nuno, podemos ir formando um pensamento plástico.

Conduru: Nessa conexão que o Ricardo faz da geração de vocês, eu poderia pensar também no Mário Pedrosa. Porque nenhum crítico conseguiu fazer nexos claros, não é? Não sei se vocês estão me entendendo? Sem nostalgias, sem mimese, mas também é onde vão sendo encontrados alguns nexos de uma possibilidade de atuação crítica diferenciada.

Brito: É difícil se você não tiver um mediador inteligente no meio dos artistas, que faça um ajuste dos egos e que lhe dê a devida atenção poética. A crítica aí não é mediação pública, mas ação poética. Se o artista for muito civilizado, um homem culto, ele pode fazer essa diferenciação e dizer: não, esse fulano não gosta do meu trabalho, mas eu gosto de ler o trabalho dele, porque aprendo. Mas não como artista! Como artista ele precisa é de alguém que goste do trabalho dele. Que seja um interlocutor poético.

Conduru: Porque o inverso também pode acontecer. O crítico gostaria de ter lido o trabalho de um artista que ele não conseguiu alcançar...

Brito: Perder oportunidades, não é? Eu não posso reclamar de que na minha vida eu tenha perdido oportunidades, assim, com os artistas de que eu gostava. Por exemplo, só agora foi cair a ficha do Donald Judd para mim. Se eu tivesse tido alguma circunstância pública, eu estaria triste porque eu não entendia nada de Donald Judd. Não ligava a mínima. Hoje eu o considero um grande artista. Muita gente falava do Scully, e eu não dava a menor bola. Fui a Nova York, vi um quadro e adorei. Por acaso vim a conhecê-lo depois e escrevi o texto de sua extraordinária exposição no Centro Hélio Oiticica. Há anos que as pessoas me diziam olha, esse cara é muito bom, mas eu olhava e... Isso é da natureza também da crítica, esse *timing*. Não adianta, tem que ser sincero. E esse é o problema, por exemplo, de um curador institucional, da figura do curador como tal. Ele não tem que ser sincero, porque é só um mediador, não tem a responsabilidade junto a si mesmo, não exerce o critério poético. Tem uma função jornalística, digamos, deve fazer aquilo acontecer dentro de um quadro de referências culturais. Não estou discutindo se é bom ou mau. Vocês podem chegar e dizer: olha, essa é a verdadeira atuação crítica hoje.

Conduru: Nessa mediação pública... Na coluna do jornal...

Cabo: Nas instituições...

Brito: É, nas instituições...

Conduru: Com ações educativas...

Brito: Lembro-me, há algum tempo, de um artista, que teve um diálogo muito bom com um jovem curador lá de fora. Ele havia gostado muito do trabalho, mas quando chegou a hora de escolher os trabalhos para um tal evento não escolheu nenhum trabalho do artista. Como esse artista é educado, falou: eu não estou reclamando só pensei que você gostava do meu trabalho. O curador, respondeu: eu adoro o seu trabalho. O seu trabalho, para mim, é uma coisa à la Botticelli, não sei o quê, adoro sentar aqui e ficar vendo. Mas não tenho nada a fazer com ele, não cabe no tipo de eventos que eu faço. É um gênero de atuação, não deixa de ser.

Siqueira: Hoje em dia eu vejo, muitas vezes, que os críticos que escrevem sobre uma obra, um artista ou que montam uma exposição usam o trabalho artístico como um estímulo para uma reflexão totalmente exterior àquilo. Relacionam obras de artistas superjovens, que estão começando agora, com questões gigantescas da Arte, da História da Arte, da tradição. Fazem conexões, inúmeras referências, relacionam com outros artistas contemporâneos, com artistas tradicionais, etc. Entretanto, em vez de ajudar a colocar aquele trabalho em um lugar e de aproximar o leitor da obra, isso funciona inversamente como forma de distanciá-la ou mesmo de ignorá-la. O trabalho é um pretexto, um ponto de partida para uma reflexão totalmente exterior. Quer dizer, não tem sinceridade crítica nenhuma.

Brito: Isso é um mal endêmico da academia. E tem também o mal prático, usar os trabalhos segundo sua discursividade aparente.

Conduru: Descola a empatia com os trabalhos da atuação crítica dele.

Brito: Alguém poderia dizer o seguinte: a argumentação não estaria no plano do trabalho, e sim na da articulação política ou cultural desses trabalhos.

Cabo: Mas isso que a Vera colocou eu acho que é um pouco diferente, quer dizer, não é uma abstração no nível político, mas uma articulação no nível teórico. E isso eu acho interessante também abordar porque tem a ver com o que eu tinha dito antes, a partir daquela leitura do Danto, se essa crítica hoje não se colocaria dessa maneira, quer dizer, na medida dessas discussões teóricas, se isso não seria hoje a crítica.

Siqueira: É, porque quando lemos o Greenberg, por exemplo, concordemos ou não com suas escolhas críticas, é preciso admitir que as análises dele são absolutamente fabulosas até por exigir que você se aproxime daquelas obras.

Cabo: Se isso não seria a possibilidade, não é, como eu entendi, não sei, posso ter entendido errado, mas eu entendi o que se coloca na

medida dessa crise da crítica, na contemporaneidade. Será que esse discurso teórico não é o que se apresenta como possibilidade?

Brito: Acho uma boa discussão. Neste último semestre eu dei um curso no doutorado sobre a Pop. Eu li muito sobre a Pop, entrei numa de ler muito sobre a Pop. Tinha um sujeito que era muito odiado na América, considerado direitista, que se chamava Hilton Kramer, que era do *Times*, não sei se era do *New York Times* ou do *Times Magazine*. Acho que do *New York Times*. Ele era basicamente formado pelo Greenberg, acredito. E exercia uma crítica muito tirânica contra a Pop. Com muito sarcasmo, ele comentou: "A Pop é a vingança da crítica de arte, porque a crítica até aqui vivia em condições muito humilhantes. Porque, evidentemente, a crítica era muito menos interessante do que os trabalhos". A Pop, para ele, não tinha nenhuma verdade. A verdade dela era o discurso do crítico, daí a vingança dos críticos. Não que eu concorde com isso. Eu não acho que se aplica ao Andy Warhol, que é o artista Pop, porque vamos ver lá o Andy Warhol e, de alguma maneira a arte está ali presente, em uma forma cifrada. Mas eu acho que isso ocorre nesse gênero de discurso. A tal famigerada estratégia crítica, discursiva, é mais importante do que o objeto da crítica.

Siqueira: O que é um correlato do que acontece no discurso da curadoria.

Brito: É. Porque é uma indústria.

Basbaum: Queria fazer um deslocamento para a questão da produção da palavra, da importância da experiência do laboratório. Por uma dificuldade própria, essa escrita – que pode ser meramente retórica – passa pelo precioso cuidado que estávamos comentando, o cuidado de uma poética. Isso não se acrescenta em nenhuma escrita mais institucional. Na verdade os textos de crítica de arte são textos que têm que constituir uma escrita em processo, um cuidado encadeando as palavras.

Brito: Para mim, Ricardo, essa é a separação entre uma crítica expressiva e uma crítica jornalística. Eu percebo que eu pratico muito mais uma crítica expressiva, e a crítica expressiva também está sempre à beira do ridículo. Tem seus riscos. Mas eu percebo a crítica numa dimensão expressiva e, nesse sentido, eu me pergunto se é possível o crítico que não seja também um escritor. Ao mesmo tempo acho que um crítico pode atuar muito bem... O Mário Pedrosa não era um grande escritor, de jeito nenhum.

Conduru: Mas foi um crítico atuante.

Brito: É, foi uma ação; talvez ele até não escreva mal. Alguma coisa passa, não é? Eu tendo a ler a crítica em função dos seus *insights*, eu acho que é o que sobrevive. Talvez nos beneficiássemos mais se as coisas

estivessem mais divididas. Tínhamos uma Filosofia da Arte, uma História da Arte. Porque aqui temos que atuar em todos os níveis. Eu não me considero um historiador. Meu embate é sempre contemporâneo. Isso também porque eu posso me beneficiar da enorme ausência que existia de críticos decentes aqui. E, obviamente, isso está se formando, porque eu acho que hoje a crítica de arte brasileira é muito melhor do que já foi. A questão talvez seja como intervir, como o crítico pode intervir contemporaneamente. A contemporaneidade não se resume a estar junto a um grupo de artistas jovens, é claro. A contemporaneidade pode advir de uma releitura do Volpi ou do Dacosta. Você vai estar processando dados que não foram ainda devidamente processados no Brasil.

Siqueira: As pessoas falam: não vou escrever sobre o Hélio Oiticica, não vou escrever porque todo mundo já escreveu. Quem escreveu? O quê? Onde?

Brito: Escrevem, mas não escreveram.

Siqueira: É, não existe...

Brito: Não, não existe. Porque essa falta de visibilidade torna os textos muito irreais. Você não tem critério de verificação... Vamos ver a obra da Mira Schaendel, vamos ver o tamanho da Mira Schendel, que é uma artista de quem eu gostava bastante. Mas como? A visibilidade histórica da arte moderna brasileira é imaginária. Sou daqueles que acham que a História da Arte não é nenhum Pantheon. Deve haver uma mobilidade incessante, releituras constantes. Dito isso, Ticiano é Ticiano. Eu assistí a uma conversa do Stella com o Nuno sobre Rubens, que ele adora. O Nuno falou: "Ah, ele é muito ruim". E o Stella: "Quantos anos você tem?" "Quarenta." "Ainda não está na hora, daqui a pouco vai chegar." Há os momentos, não é? O momento de ver Velásquez ou Brancusi. Eu agora, por exemplo, vi o Judd e achei fabuloso! Há cinco anos não estava pronto para ele.

Siqueira: Não criam uma trama cultural qualquer...

Brito: Se me disserem: qual é a tarefa mais urgente da arte contemporânea no Brasil? Eu digo: o Museu Goeldi. É um paradoxo, que nos expõe a mal-entendidos. Mas se o sujeito está estudando literatura brasileira e não lê Machado de Assis...