

Entrevista realizada com Carlos Zílio, no dia 8 de agosto de 2003 com Fernanda Lopes para a revista do instituto de Artes da UERJ

No jornal Beijo¹ 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 realizar 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 brasileiros está presente desde seus primeiros escritos?

CZ: Creio que sim. Este 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 Beubourg, com trabalhos vindos da antiga União Soviética que nunca haviam sido mostrados no ocidente. Resolvi escrever um artigo sobre esta 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 1970...

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 estas publicações, como *O Beijo* e *A Parte do Fogo* eram, em grande parte, as mesmas pessoas que haviam participado na realização da revista *Malasartes*. Este tipo de associação de artistas organizando um veículo para divulgação de idéias, durou até o final da década de 1970. Antes destes houve um outro espaço importante que era a parte de cultura do *Opinião* um jornal de política que fazia a 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." Para além do aspecto

¹ ZÍLIO, C. O nosso Mal evit(e)ch. *Beijo*, Rio de Janeiro, Editora Boca, n. 6, maio de 1978.

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 onde a produção emergente era bastante marginalizada. Entre 1968 e julho de 1972 eu me afastei da arte, em parte por militância política e em parte porque estive preso. Quando saio da cadeia, tento retomar os 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 uma forte expansão. Era um quadro impressionante ver a velha classe média eufórica com o seu novo poder de compra em plena ditadura. Então, eu procuro antigos colegas para poder restabelecer algum contato com o meio cultural. Inicialmente reencontrei o Vergara a quem conhecia havia mais tempo e tínhamos participado na *Nova Objetividade* e na *Opinião 66*. A minha ideia era retomar uma iniciativa de artistas a 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 nós 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. O Gerchman estava voltando dos EUA, eu e Watércio 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 São Paulo e o impacto público que provocou. *Nova Objetividade* foi produzida e conceituada por artistas, onde destacaria a atuação do Guerchman 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. Esta atitude, muito comum na arte contemporânea, acaba com a dicotomia tradicional entre o fazer e o pensar. Isto me faz lembrar que em 1997, fui convidado para um debate no Centro Hélio Oiticica comemorando trinta anos de *Nova Objetividade*. Fiz uma espécie de comentário baseado exclusivamente no texto do catálogo da mostra. Curiosamente, fui acusado por todos da mesa e pessoas da platéia, de estar querendo teorizar sobre

trabalhos que haviam surgido espontaneamente e de querer dar um 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 aquela coisa tão heterogênea uma espécie de grade teórica.

A ideia que eu tinha para mim, era fazer uma 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 inclusive tentou montar um projeto que o Hélio havia mandado de Nova York, um Labirinto² 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 Waltércio Caldas, que foi publicado no *Opinião*, o “Boom, pós-boom e dis-boom” para ser publicado houve 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 desta maneira foi aprovando. Fomos aos poucos desenvolvendo estas 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 esta.

Fomos a cata de recursos para a produção e a revista que era trimestral, durou três exemplares. Toda a mão de obra era nossa, a exceção da minha mulher Maria del Carmen Zilio que, junto com o Waltércio, faziam a programação visual. A distribuição da revista abrangia as principais livrarias e bancas de jornal do Rio e São Paulo. Mesmo com todos seus limites de produção, *Malasartes* deu certo comercialmente, ou seja, a revista se pagava. Se não fossem as nossas discordâncias internas, que foram se agravando a 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 aquele cenário desolador. Isto nos garantiu maior respaldo político para atuar

² Zílio provavelmente se refere aos labirintos do programa *Subterranean Tropicália Projects*, parte dos projetos ambientais chamados de *Newyorkaises*.

inclusive junto ao MAM. Neste momento, algumas galerias resolveram apostar nesta nova produção de arte.

E quais seriam essas galerias?

CZ: Aqui no Rio a galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt onde, nesta época houve individuais do Waltércio, Cildo e minha. Em São Paulo, eu não sei se a Raquel já funcionava³. Acho que Malasartes pela receptividade, circulação e poder de mobilização surpreendeu a 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: Este 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 a arte e 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*. A 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 um outro lado, o texto investe contra tendências que, em nome de uma atualidade internacional, estariam desconectadas com o processo da arte brasileira. Eu tinha a preocupação de analisar a formação da arte brasileira tendo dois referenciais: o da sua materialidade cultural, isto é, como a arte existia no Brasil considerando a vida profissional do artista em seus vários aspectos desde a sua formação até as dificuldades que tinha de acesso ao 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 neste sentido privilegiava a ação na universidade. Enfim, embora um tanto abrangente e com imprecisões, era um artigo de política cultural.

³ Raquel Arnaud cria seu "Gabinete de Arte" em 1980, onde se cercou de artistas-parceiros (Naves) como Sergio Camargo, Lygia Clark, Amilcar 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.

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 este debate mais amplo. Hoje pode soar estranho, mas na época ainda havia um desconhecimento sobre o Neoconcretismo e Volpi, mesmo já possuindo um certo prestígio, era insignificante se comparado aquele 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 a institucionalização da arte. É importante lembrar que nessa mesma época o Ronaldo, o Waltércio 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, a 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.

Estas idéias 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 esta 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 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 Golberri 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 Aloísio Magalhães na reformulação da política cultural do governo, particularmente na área do patrimônio histórico. A FUNARTE fez parte desta 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 da censura e da repressão continuar operando, em 1975 já havia um mínimo de condições.

O MAM-Rio foi uma instituição fundamental em nosso meio de arte nos anos 1970, com a Sala Experimental, e nos anos 1960, como ponto de encontro de artistas, cineastas, etc..

CZ: Ele havia deixado de ser este 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 o 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 inclusive 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 deste pressuposto, a universidade se caracterizava como local por excelência onde 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 isto, 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 transfere 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 da “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 esta 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. Este 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 e, em seguida, fiz uma ampliação deste debate incluindo os trabalhos de Di Cavalcanti e Portinari, que foi o meu doutorado. Este investimento na pós graduação veio de uma opção que fiz neste momento de ao voltar para o Brasil ter a possibilidade de ensinar em uma universidade. Esta decisão tinha a ver com a minha visão política de atuação na universidade e ainda, de uma opção em manter uma relação profissional com a arte na qual não dependeria exclusivamente do meu trabalho de arte para sobreviver. Quando voltei para o Brasil, surge 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 onde fui convidado.

Quem idealizou o curso?

CZ: Este 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 nesta época. Esta 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 nesta altura que me tornei coordenador e o curso passou por uma profunda transformação tanto da sua estrutura curricular como do corpo docente. Neste processo, o apoio de Anna Maria Thompson, que era coordenadora dos cursos de extensão da PUC, foi fundamental. Para definir esta nova identidade, o curso teve o nome mudado para Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Entre os 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 da 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. Tornava -se, portanto necessária a destituição desta 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 desta 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. Esta nova visão tinha em mente o resgate da importância destes 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. Esta pesquisa procurava estudar uma produção pouco estudada da arte colonial brasileira e lançava uma alternativa de análise diferente daquela de identificação estilística predominante nesta área. Este trabalho foi publicado no nº7 da revista Gávea, um número especial inteiramente dedicado 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 um novo formato gráfico e uma linha editorial baseada em artigos de alunos, professores, convidados e traduções de textos inéditos que mais tarde caracterizariam as revistas de pós-graduação da área de arte. A atuação de Vanda Klabin como editora adjunta foi incansável para a realização da revista. Outra pesquisa que também foi objeto de uma exposição e de um livro, foi sobre a arte e a arquitetura jesuítica 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.

Neste período, o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ, produziu uma massa crítica significativa e uma nova postura em relação a 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 das suas atividades e por afinidade acadêmica, o Curso foi transferido para o

departamento de História da PUC-RJ quando foi desenvolvido um projeto de Pós-Graduação em História Social da Cultura com uma área em História da Arte.

Copyright do autor publicado em www.carloszilio.com