

ENTREVISTA COM TADEU CHIARELLI

INTERVIEW WITH TADEU CHIARELLI

ENTREVISTA CON TADEU CHIARELLI

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

📄 <https://orcid.org/0000-0002-5123-7628>

Entrevista realizada remotamente em 30 de outubro de 2023 por Beatrice Frudit¹, Eliane Pinheiro², Lara Rivetti³, Leonardo Nones⁴, e Liliane Benetti⁵. As respostas foram posteriormente editadas pelo entrevistado, resultando na versão aqui publicada.

¹ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

📄 <https://orcid.org/0000-0001-5689-2309>

² Universidade de São Paulo (USP), Brasil

📄 <https://orcid.org/0009-0005-4374-5904>

³ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

📄 <https://orcid.org/0000-0002-6524-7130>

⁴ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

📄 <https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

⁵ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

📄 <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.219743



ARS

A primeira questão que a gente queria perguntar tem a ver com a sua formação como historiador e crítico de arte. Como foi esse percurso e a sua passagem pelo Departamento de Artes Plásticas?

TADEU CHIARELLI

A minha formação, acho que como grande parte dos colegas da minha geração, foi muito falha, muito precária. Até hoje não temos uma graduação em história da arte na USP, não por falta de luta, mas não temos. Eu tinha aula de algumas disciplinas em história da arte no departamento e, pessoalmente, tentava buscar em outras instâncias da universidade um complemento meio troncho, vamos dizer assim, dessa formação. Por exemplo, eu fazia qualquer curso que aparecesse no Museu de Arqueologia, alguma coisa relativa à história da arte na História, o que eventualmente ocorria. Não me lembro exatamente, não sei se já tinha me formado ou se eu estava quase me formando, quando comecei a assistir

às disciplinas da pós-graduação como ouvinte. Era muito legal, por sinal. Porque aí eu fiquei mais próximo da Annateresa Fabris, que era minha professora, sempre excepcional. Nessas disciplinas, conheci várias pessoas da área, porque era a única pós-graduação do Brasil. O pessoal que vai formar, por exemplo, a pós-graduação em Porto Alegre se formou aqui. Resumindo, não foi uma formação ideal. Eu tinha uma vontade de estudar fora, mas foi impossível. Eu tentei usar aquilo que a USP possuía, mas foi muito precário, eu reconheço. Então, durante toda a pós-graduação, fui tentando, na medida do possível, estabelecer um equilíbrio.

ARS

Em relação à pós-graduação, já no departamento, e depois [considerando] a sua experiência longa como docente, a gente queria saber como a experiência de docente participou da sua pesquisa, e vice-versa?

TC

Na graduação, fiz um projeto de estudo sobre a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. Sou de Ribeirão Preto, e o Walter Zanini, a Ana Mae Barbosa, todo o pessoal mais velho do departamento conhecia a escola e já tinha ido para Ribeirão Preto. Nos anos 1960,

aquela Escola foi algo com alguma significação no interior de São Paulo. Então, propus esse estudo para o Zanini. Ele topou, foi fundamental, porque eu tinha uma proximidade maior com ele. E foi também quando a Annateresa foi para Nápoles. Então, ela também ficava me orientando através de cartas. Eu tenho esses materiais ainda, são muito legais. Quando eu terminei a graduação, fiz um exame para propor minha pesquisa com a Ana Mae Barbosa [como orientadora]. Ela estava iniciando suas atividades como orientadora. Eu fui da primeira leva. A Annateresa me incentivava muito, qualquer aniversário ela me dava um livro sobre história. Eu tenho todos os livros italianos que ela me deu. Ela foi muito querida nesse momento, ela acreditou muito em mim. Bom, eu estava iniciando o mestrado, ampliando meu estudo anterior sobre a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão, mas outro interesse começava a chamar minha atenção: o modernismo, mais particularmente as relações entre a pintura de Anita Malfatti e a crítica de Monteiro Lobato. Eram duas personalidades que me interessavam muito na época, cada um em sua área. Queria entender melhor o que acontecera entre os dois. Naquela época, a minha geração e a anterior haviam sido formadas pelo Monteiro Lobato. Fazia parte do cotidiano da classe média ter a coleção infantil dele. Então, era alguém que eu

admirava muito, ainda admiro, embora hoje eu saiba o quanto ele era complexo como pessoa e intelectual; na época, essa questão não era tão clara para mim. Enfim, eu decidi que queria estudar Monteiro Lobato e Anita. Quando Annateresa percebeu esse meu interesse, começou a me incentivar a estudar história da crítica de arte, e dá-lhe livro. Nesse momento, então, fazendo mestrado com a Ana Mae, comecei a projetar um estudo sobre Monteiro Lobato e Anita para o doutorado. Na época, eu fazia uma disciplina na pós com José Teixeira Coelho e um dia, num intervalo de aula, enquanto conversávamos, eu lhe disse que, depois de terminar o mestrado, eu iria fazer o que de fato começou a me interessar: estudar Monteiro Lobato, sua produção crítica, e sua relação a Anita.

De repente, Teixeira me interrompeu: “Espere, espere. Você está me dizendo que o que o mobiliza hoje é um estudo sobre Lobato? E você vai deixar esse interesse para o doutorado? Será que você já não estudou muito a Escola de Ribeirão? Não teria chegado o momento...”. Bom, foi ele quem me despertou. Decidi perguntar para Ana Mae se haveria algum problema em sair do assunto ligado à história da arte-educação no Brasil para me dedicar à história da crítica de arte. Ela foi muito sincera comigo e me perguntou se eu estava mudando de tema porque a arte-educação era um campo sem tradição, preferindo ir

para uma área mais valorizada. Argumentei que se eu quisesse me promover como estudioso, eu ficaria na arte-educação, porque não havia praticamente ninguém naquela área no Brasil, a não ser ela. Eu a ajudaria a formar o campo. Ana me disse que eu poderia mudar de área, sem problema, mas que não seria mais minha orientadora, pois orientava apenas trabalhos em arte-educação. Ela foi clara, foi incrível. E aí fui ser orientando do Teixeira, que talvez tenha se sentido na obrigação de me acolher. Tornar-me orientando do Teixeira significava sair do departamento, sair da área das artes da ECA e ir para a área de Comunicação, já que ele era professor do departamento de biblioteconomia. Lembro que Zanini não gostou nada dessa minha “traição”, mas fazer o quê? Annateresa estava na Itália, e Teixeira transitava muito bem entre as “artes” e as “comunicações”. Foi muito boa essa mudança.

Eu entrei na pós-graduação em 1980 ou 1981 e rolou um concurso interno porque o professor Wolfgang Pfeiffer ia se aposentar. Então, foi feito um concurso em que os candidatos tinham que apresentar um projeto de curso em história da arte no Brasil. No páreo estavam Daisy Piccinini, Maria Cecília França Lourenço, não sei se tinha mais alguém, e eu. Elas já eram doutoras e eu era mestrando. Como tinha sido aluno do departamento, era bem consciente

de um problema sério que existia na disciplina semestral “História da Arte no Brasil, séculos XIX e XX”. Nessa disciplina, o século XIX era apresentado nas duas primeiras aulas e, sobre a arte do século XX, não chegávamos nem na primeira Bienal. Ficávamos o tempo todo no período do modernismo paulistana. Assim, propus um projeto que desdobrava a disciplina em dois semestres: um dedicado ao século XIX e outro, ao século XX. Os estudantes – que estavam representados na banca do concurso – gostaram muito do meu projeto e acharam importante me apoiar, uma vez que meu projeto atendia às suas demandas e eu era alguém com intimidade com o departamento. E foi uma coisa horrorosa porque a Daisy e a Maria Cecília fizeram um piti, ficaram muito bravas. Eu as conhecia, porque eu tinha feito algumas disciplinas com elas, mas elas não esperavam. Porque a Daisy, além de tudo, foi a eterna orientanda do Zanini. Hoje em dia a gente se dá bem. Eu era muito jovem quando ingressei como professor no departamento, tinha menos de trinta anos, acho. E quando entrei, a área era capitaneada, é claro, por Walter Zanini. Mas, pelo fato dele também dirigir o MAC USP, o dia a dia da disciplina ficava a cargo de Annateresa e de João Evangelista. Eu tinha sido alunos dos três. Como eu havia proposto desmembrar a disciplina em dois semestres,

Annateresa e João determinaram que eu ficaria responsável pelos dois semestres. Aí foi que vi em que arapuca havia entrado, pois praticamente não existia, então, uma bibliografia significativa sobre a arte no Brasil durante o século XIX, você não encontrava quase nenhuma referência, tudo era muito difícil. Detalhe: foi nesse período que eu havia mudado de orientação e começava a estudar Monteiro Lobato como crítico de arte.

Entrando naquilo que vocês me perguntaram sobre a relação entre a pesquisa e a docência, devo dizer que essa questão foi crucial para mim. Lembro de que tudo o que levantava e estudava junto ao IEB USP, à Biblioteca Pública Mário de Andrade, eu levava para os estudantes e debatia com eles. A disciplina somente ficou mais estruturada uns dois ou três anos depois que comecei a ministrá-la, e tudo isso ocorreu a partir de minhas pesquisas e os debates com os estudantes em sala de aula. Como na época eu estudava Monteiro Lobato, cheguei à conclusão de que ele, no início do século XX, era o porta-voz de uma tradição que eu ainda não conhecia, vinda do século XIX, ligada ao naturalismo na arte e a uma preocupação importante com o nacional. Assim, o fato de ministrar a disciplina sobre o século XIX e, ao mesmo tempo, estudar as bases do pensamento de Lobato me rendeu muito. Fui percebendo a existência de um debate

crítico no Brasil, anterior ao modernismo de São Paulo. Antes, eu – e vários colegas – pensávamos que a questão do nacional na arte, por exemplo, havia sido trazida ao debate pelo modernismo. Então, consegui estruturar uma linha de reflexão sobre arte brasileira usando a metáfora de uma corrente em que o modernismo era apenas mais um elo. Ele não era o iniciador, ele era um outro elo desse debate.

Quando comecei a ministrar aulas no departamento, os alunos, de maneira geral, me barbarizavam, porque, então, eu era somente um pouco mais velho do que eles. Lembro que logo no início eu propus a leitura de um livro em inglês e um estudante disse que eles não liam nessa língua. Eu, prontamente disse que havia uma tradução em espanhol, e a resposta foi que eles também não liam em espanhol. Então, resolvi o problema dizendo que eu traduziria o texto e que eles teriam um prazo maior para entregar a resenha. Aí eu saí da sala de aula meio perdido. Quando encontrei Zanini na sala dos professores, contei o episódio para ele. Ele me levou ao corredor – eu jamais vou me esquecer disso – e estava a moçada saindo das aulas. Ele disse: “Olha, eles sempre terão 18 anos, o tempo só vai passar para você. E aprenda uma coisa, não se pergunta se

o aluno lê em inglês ou espanhol. Você manda ele ler”. Eu estava muito inseguro, mas, de qualquer maneira, isso me marcou.

Hoje eu faço muito pouca curadoria, mas quando faço, o meu público é sempre o estudante. Este é uma peculiaridade do meu trabalho: entendo a curadoria como uma extensão do trabalho em sala de aula, do trabalho de pesquisa.

ARS

Você comentou dessa aproximação com a crítica de arte a partir da história da crítica de arte. Como você pensa o exercício de escrita da crítica, de escrita sobre arte contemporânea no seu percurso e também as condições desse trabalho na universidade?

TC

Penso que tanto a Annateresa quanto o Zanini eram muito marcados pelo pensamento de Giulio Carlo Argan e, como aluno dos dois, absorvi muito dele. Uma coisa que me diziam: “sou crítico de arte porque sou historiador da arte, e sou historiador da arte porque sou crítico de arte”. Na cabeça deles havia um trânsito entre história e crítica. Uma dica que Annateresa me deu e que sigo até hoje:

visitar exposição não é lazer, é obrigação. E ela me deu outra dica, não para mim só, mas para todos os estudantes: para a visita a exposições, sempre levar um caderno de anotações para registrar as primeiras considerações sobre as obras. Você registra sua primeira impressão para depois checá-la com a história da obra etc. Eu sigo essa dica até hoje.

Entre o mestrado e o doutorado, eu estava muito ligado a um pessoal – Paulo Pasta, Ester Grinspum –, uma moçada que na época produzia obras com muitas referências na história da arte. Nessa mesma época, ao lado da produção desses amigos então “citacionistas”, eu também começava a estudar o Retorno à Ordem, devido à continuidade do meu interesse sobre a história da crítica de arte no Brasil durante o modernismo. Foi nesse período que comecei a entender que Mário de Andrade não era “tão moderno assim” [risos]. Mas ele somente não era tão moderno como desejávamos se o víssemos por um viés apenas formal. Annateresa dizia que Mário lidava com um modernismo “possível” dentro daquele contexto. Assim, meu interesse pelo “citacionismo” na arte contemporânea brasileira começou a surgir em paralelo ao interesse que também surgia na época em querer entender os influxos do Retorno à Ordem no modernismo paulista. Na época, também começava a ver muita

ligação entre o pensamento de Lobato e o de Mário. Mas eram visíveis também algumas diferenças. E foram essas diferenças que me levaram a levantar a hipótese de que, em Mário, a presença do Retorno à Ordem era algo forte.

Assim, pensei que deveria fazer meu doutorado sobre o Retorno à Ordem – mais precisamente sobre o Novecento Italiano – para buscar as bases do pensamento crítico de Mário de Andrade. A ideia era estudar essa questão na Itália, e Annateresa até conseguiu uma carta de aceite de Mario Perniola para uma espécie de co-orientação quando eu fosse para Roma. Mas um dia, conversando com Annateresa, eu lhe demonstrei que o meu interesse, de fato, era estudar as ressonâncias do Novecento junto à Família Artística Paulista, mas que só faria isso no pós-doutorado, porque no doutorado eu devia estudar o Retorno à Ordem na Itália. Aí ficou claro para Annateresa que o meu verdadeiro interesse era entender o Retorno à Ordem em São Paulo. Por quê, então, ir para a Itália? Por que não permanecer no Brasil? Aqui existia o acervo do MAC USP, o IEB e outros acervos e bibliotecas. A partir daí, propus estudar a “presença” do Retorno à Ordem em Mário de Andrade. Assim iria direto aonde queria.

Pouco tempo depois, realizei minha primeira curadoria, por meio da mostra “Imagens de segunda geração”, que ocorreu no MAC USP.

A mostra apresentava a produção de parte dos artistas que eu acabara de pesquisar para um projeto que desenvolvia como pesquisador junto ao Centro Cultural São Paulo, “Dossiê jovens artistas”. Para essa exposição, escolhi apresentar apenas aqueles artistas que possuíam uma produção mergulhada nos mais diferentes modelos de “citacionismo”: Alex Flemming, Iran do Espírito Santo, Ester Grinspum ... Lembro que, na entrada da mostra, o público era recebido por um guache de Paulo Pasta produzido dentro dos esquemas da pintura de Carlo Carrà e outros novecentistas italiano. Assim, acho importante sublinhar como havia um trânsito nas minhas pesquisas: ao mesmo tempo que estudava o “citacionismo” no período entreguerras, estudava também o fenômeno do “citacionismo” na arte contemporânea.

ARS

Reconhecendo esse longo e árduo trabalho de revisão do legado do modernismo que você desempenhou em toda a sua trajetória, a gente gostaria de saber como você pensa os desafios que os debates atuais e as novas abordagens da história da arte colocam para essa historiografia do modernismo.

TC

Desde 2017, voltei a me interessar pelo modernismo paulista, querendo propor algumas revisões. Em 2017, ainda como diretor geral da Pinacoteca de São Paulo, resolvi fazer uma exposição denominada “Metrópole: experiência paulistana”. Meu objetivo era refletir sobre a cidade a partir de algumas obras. Em um determinado momento, tive o interesse de colocar a maquete do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, porque ele ainda permanece como símbolo de São Paulo para muita gente. Pois bem, acontece que a tal maquete, que pertencia à Pinacoteca, foi destruída num acidente nos anos 1940. Assim, escolhi para substituí-la na exposição um projeto de monumento, concebido por Brecheret em 1921, no qual fica demonstrado que o escultor ainda discutia plasticamente as questões do projeto do Monumento. Optei, então, por exibir esse trabalho de 1921 de Brecheret (como alusão ao Monumento às Bandeiras). Acontece que, se Brecheret era um dos artistas mais antigos da exposição, o mais jovem era Jaime Lauriano. Jaime apresentava um trabalho que era um tijolo de argila sobre o qual ele colocou uma réplica do Monumento às Bandeiras produzida, segundo ele, de materiais coletados do arsenal da Forças Armadas. Durante a expografia, o trabalho de Brecheret foi colocado em

frente àquele de Jaime. Não foi uma decisão tomada previamente, simplesmente aconteceu durante as reestruturações que sempre ocorrem numa montagem. Foi depois da inauguração que percebi que um trabalho, que ficava numa sala, “olhava” para o outro, que ficava em outra sala. Comecei, então, a pensar sobre essa simetria problemática e problematizadora entre os dois trabalhos e isso me levou a muitas indagações sobre o papel do Monumento às Bandeiras no âmbito do espaço público de São Paulo. Me interessava muito refletir sobre o seguinte: havia o Monumento ali no Parque Ibirapuera, inaugurado em 1953 com muito orgulho, e havia a obra de Jaime que comentava aquele Monumento, produzida décadas depois e com um viés crítico incontornável. A mostra foi inaugurada, o texto do catálogo foi escrito, denunciando já a efervescência que estava na minha cabeça, relativa às múltiplas possibilidades que as comparações entre a obra de Brecheret e a de Jaime me traziam. De novo, vejam bem: história e crítica de arte: estudar o passado por causa do presente, e o presente por causa do passado. Um dia, já me desligando da Pinacoteca e pensando em iniciar algum estudo sobre o Monumento, me encontrei casualmente com Max Perlingeiro, que me convidou para escrever um ensaio sobre a escultura de Brecheret. Coincidência maior, impossível! Por outro lado, por estar próximo

a artistas ligados à questão identitária – como o próprio Jaime, mas também Sidney Amaral, Rosana Paulino e outros –, percebi que seria interessante estudar como a imagem do Monumento foi mudando com o passar das décadas, como ele deixava de ser um símbolo da pujança paulista para, aos poucos constituir-se como um símbolo da repressão e do massacre de minorias.

Hoje eu estou viabilizando um livro que reúna ensaios inéditos sobre o Monumento às Bandeiras e as várias interpretações que ele recebeu ao longo dos anos. Ele deve ser o segundo volume de uma coleção de livros de arte a ser lançado pela Mercado de Letras, editora de Campinas. O primeiro deverá ser a terceira edição de *A arte brasileira*, de Gonzaga Duque que, lançado, no final dos anos 1880 no Rio de Janeiro, teve sua segunda edição publicada em 1995 pela Mercado e hoje está totalmente esgotado. Para a introdução dessa nova edição – e pelo apelo entusiasmado de um amigo, ex-aluno da pós da ECA, Fábio D’Almeida –, estou finalizando o novo texto. Nele, fica evidente como minhas leituras levadas a cabo para entender as produções de Jaime, Rosana, Sidney, Flávio Cerqueira e outros abriram perspectivas para uma nova visada sobre o modernismo no Brasil. É nesse sentido que, no prefácio que atualmente escrevo, alguns novos autores – Como Aníbal Quijano – estão ampliando

minha reflexões sobre o fenômeno da arte num país como o Brasil. Ou seja, continuo a fazer a revisão do período da arte da Primeira República, agora com uma nova bibliografia.

Rever o legado de Gonzaga Duque sob essas novas perspectivas, 30 anos após ter escrito sobre sua crítica, é algo que me causa grande interesse. Prestar atenção nos problemas que ele teve para atuar como um crítico sensível à produção moderna, porém sem a oportunidade de contato direto com obras ou tipos de obras que lhe interessavam, configura um quadro que todos nós já sabíamos existir no país, mas que poucos enfrentaram: a precariedade do nosso circuito de arte, sem praticamente nenhuma importante coleção de arte, pública ou privada. O que fazia, por exemplo, com que Gonzaga Duque conseguisse estabelecer alguma reflexão pertinente sobre a obra do gravador Félicien Rops – cujas gravuras ele deve ter tido em mãos –, ao mesmo tempo que, sobre a pintura de Puvis de Chavannes, ele só conseguia escrever clichês de cunho literário porque seu contato com a obra desse pintor foi obtido apenas por reproduções. Essas contradições e problemas precisam ser revistas, porque não são circunstâncias, mas estruturam o nosso campo de atuação.

Dentro desse meu processo de revisão do modernismo de São Paulo, tenho voltado meu interesse para a produção jornalística

de Menotti Del Picchia, um dos modernistas paulistas históricos que, a meu ver, ainda não teve bem avaliada a sua contribuição relativa às artes visuais no período. Como sou muito ligado ao discurso sobre a arte, me interessa saber mais de Menotti, como ponto de contato entre intelectuais os mais diferentes, como Plínio Salgado e Oswald de Andrade, por exemplo. Me interessa perceber como ele abre espaço – no campo modernista – para o debate sobre o fascismo, sobre o Retorno à Ordem, sobre uma ação política “paulistana” etc. Pois creio que tudo isso importa para pensarmos a arte e a cultura de São Paulo de uma forma mais ampla.

Como a questão da presença do Retorno à Ordem na produção modernista, de alguma forma, já foi devidamente digerida por mim, agora me dedico a essas outras questões. Me interessa saber mais sobre os pontos de contato e pontos de diferenciação entre Menotti e Oswald, Menotti e Mário de Andrade, Menotti e Plínio Salgado, sobretudo no que tange às artes visuais. Precisamos abrir essas cortinas, para, talvez, entendermos um pouco mais essa situação tão complexa que foi o modernismo em São Paulo.

E essa questão do Menotti tem a ver com certas indagações de Annateresa também, porque ela foi a primeira a chamar atenção para como Menotti tenta criar um novo tipo de brasileiro,

apto a abarcá-lo como tal. O que ando observando é, de fato, muito interessante. No início, é incrível como Monteiro Lobato influencia seu pensamento. Menotti pensa igual a ele; só que chega um momento em que ambos superam a figura de Peri como símbolo do Brasil e do brasileiro. Lobato segue até a figura do Jeca Tatu e para ali, transformando-se na criatura que concebeu, mas isso não ocorre com Menotti, pois ele não se reconhece no Jeca. É daí que ele concebe o imigrante europeu como o novo bandeirante, aquele que veio ajudar os “verdadeiros” paulistas a conquistar o protagonismo que supostamente merecem.

ARS

Muito interessante, fiquei entusiasmada com essa reedição. Ficaremos aguardando.

TC

Você está se referindo à reedição de *A arte brasileira*, não é? Então, somos Eliane, aqui da ARS, e eu que, na marra, estamos fazendo toda a revisão do texto original para o lançamento. Isso já faz quase dois anos, mas estamos quase terminando.

ARS

Direcionando para a nossa última questão, você mencionou que a abordagem do Gonzaga Duque muitas vezes vem da literatura e como seria importante uma visada a partir das artes plásticas. Então, de maneira mais ampla, como você pensa a importância dos estudos em arte na universidade?

TC

Desde o início de minhas atividades como participante de bancas de mestrado e doutorado, sempre achei uma atitude equivocada solicitar que o artista escreva sobre o seu trabalho, o justificasse. E isso porque acreditava que era a universidade quem deveria explicar por que o trabalho daquele artista deveria ser acolhido por ela, e não o contrário. Por essa razão, desde minha participação na banca de mestrado de Daniel Acosta, em que presenciei todos nós de costas para os projetos do artista, ouvindo-o falar, disse a mim mesmo: esta é a última, não compactuo com isso... Depois, mais recentemente, acabei voltando, tenho hoje uma atitude menos radical porque não adianta você sozinha ficar dando murro em ponta de faca. Por outro lado, acho que é importante para a formação, tanto do estudante de arte, tanto daqueles que querem se dedicar

à crítica e à história, que tenham uma formação em que a prática artística seja valorizada. Aqui no Departamento temos esse tipo de formação, que deve ser melhorada e mais valorizada porque, sem dúvida, é um diferencial

Eu me lembro de duas cenas de uma disciplina que eu fazia com a Regina Silveira que foram fundamentais. Uma vez a gente foi ao MAC e ela analisou uma colagem do Kurt Schwitters, comparando-a com uma colagem de um artista brasileiro dos anos 1960. Ali ela deu uma aula explicando o porquê um era bom e o outro não era. Frente a frente com os trabalhos. Essa experiência de uma aula com uma artista de peso, mostrando o que tem qualidade e o que não tem, é importante tanto para aquele estudante que deseja ser artista quando para aquele que pretende ser historiador e crítico. Outra experiência que foi fundamental para mim e que também foi dentro da disciplina de pintura que fiz com Regina Silveira foi a seguinte: nos primeiros dias, ela nos pediu para comprarmos tecido para tela. Aí, aprendemos com ela a fazer o chassi, pregar a tela e, finalmente, pintar a base da tela. Na sequência, Regina pegou três pequenas telas que ela também havia feito e, na nossa frente, pintou um “Manabu Mabe”, um “Volpi” e, por último um outro artista de quem agora não me lembro o nome. E nós, pasmos.

Sabíamos que ela tinha sido pintora, mas não que ela conseguia mimetizar daquela maneira. Ela falou para nós, éramos uns cinco: “Isso aqui é para mostrar para vocês que a arte não está aqui [aponta para as próprias mãos], que a arte está aqui [aponta para a própria cabeça]”. Por outro lado, as análises que o Evandro Carlos Jardim fazia, a Regina Silveira, o José Resende; claro que eles influenciaram muito a minha percepção sobre arte, o meu posicionamento perante determinadas questões. Acho isso fundamental, e acho que esse ainda é o diferencial do Departamento de Artes Plásticas, porque, bem ou mal, quem trabalha com história e crítica da arte tem contato com um pessoal que tem uma familiaridade com o fazer, com a cozinha dessas modalidades artísticas. Sou muito próximo de colegas de outros estados e, neles, acho que falta esse convívio crítico com a obra de arte, essa discussão de critérios de qualidade que parece que saiu de moda no país. Por exemplo, quando você conversa com o Claudio Mubarac e com o Marco Buti. Ambos, além de artistas maiores, dominam com muita erudição todas as sutilezas das várias modalidades da gravura. Tenho uma ex-orientanda, a Marianne Arnone, que junto comigo desenvolveu estudos sobre gravura brasileira no século XIX, desde a iniciação científica até o doutorado. Ela não apenas contou com minha orientação no campo

da história da arte do período, mas também com os ensinamentos de Mubarak e Buti que, durante todos esses anos, embasaram Marianne com um conhecimento profundo sobre a estampa e sua história. Acho que esse exemplo mostra bem o diferencial do Departamento de Artes Plásticas da ECA. Não sei de qual maneira, mas creio que, se um dia tivermos um bacharelado em teoria e crítica, precisamos pensar em estratégias para mantermos essa ligação entre o saber sobre a arte (a história e a crítica) e o saber da arte (as questões relativas ao fazer artístico). Não estou querendo dizer aqui que os estudantes de história da arte devam ser artistas, é claro que não. Mas que precisam ter o mínimo de intimidade com esses fazeres para melhor entendê-los e criticá-los.

ARS

Você falou sobre seu interesse pela historiografia da crítica de arte. Então acho que talvez valesse a pena comentar um pouco mais sobre esse interesse por vários críticos de arte no Brasil, como eles estruturaram a sua trajetória.

TC

Penso que fui muito marcado pelas propostas de Argan que me foram passadas por meus professores: você observa uma obra,

fica impactado e aí você vai cotejar suas impressões e considerações sobre ela, consultando todos aqueles que, em época diferentes, também se posicionaram criticamente sobre a obra. A obra de arte é ela e tudo aquilo que foi dito sobre ela durante gerações e gerações. É por isso que me interessa por história da crítica de arte.

Quando entrei na pós-graduação para estudar com a Ana Mae, fiz uma disciplina com a Marta Rossetti Batista, que era uma pessoa maravilhosa e que estava ministrando uma disciplina na pós-graduação no departamento. Ainda não era, que eu me lembre, o PPGAV. A disciplina era sobre aquilo que eu queria estudar: a Semana de Arte Moderna de 1922 e seu entorno. O trabalho final que produzi para a disciplina foi sobre os textos críticos de Monteiro Lobato publicados na *Revista do Brasil*. Foi naquela situação que eu estudei Lobato pela primeira vez. Passados tantos anos, quando volto a estudar o Monumento às Bandeiras também me interessa por refletir sobre como aquele grupo escultórico foi percebido por todas as gerações de artistas e intelectuais que o acompanharam e se posicionaram sobre ele. Concomitantemente, escrevo o texto sobre Gonzaga Duque que também trata de história da crítica de arte. É algo que sempre me interessou.

Gostaria de deixar aqui um comentário: sou da opinião que perdemos muito quando foi criado o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Tivemos que nos adequar ao Lattes e aos outros ditames do CNPq que transformaram a pós numa linha de produção de teses e dissertações produzidas muito rapidamente para preencher quesitos quantitativos que deviam ser negados pela universidade. Eu fiz meu mestrado em sete anos e isso, para mim, fez toda a diferença, porque não é possível fazer uma boa reflexão sobre um artista ou um crítico em apenas três anos, não dá. Se tivéssemos que fazer algum tipo de revisão, acho que deveríamos lutar para estender um pouco mais os períodos de produção das teses e dissertações, porque essa linha de produção está comprometendo a qualidade do material apresentado.

Porque é o seguinte: Fui estudar Monteiro Lobato como crítico de arte. O que isto significou? Significou ir praticamente todas as tardes à Biblioteca Mário de Andrade, ler o *Estado* página por página e copiar as notícias e reflexões sobre arte ali publicadas. Para esse tipo de trabalho você necessita de tempo, pois além de tudo, é necessário conversar com seu orientador ou orientadora sobre o material que você está coletando para, só depois, começar a escrever um texto.

Quero desejar o maior sucesso para essa edição da edição da ARS.

SOBRE O ENTREVISTADO

Tadeu Chiarelli é Professor Titular da USP junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA), onde atua desde 1983. Possui graduação em Educação Artística (1979), mestrado (1989) e doutorado (1996) pela Universidade de São Paulo. Entre 1996 e 2000, foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Entre 2007 e 2010, foi Chefe do Departamento de Artes Plásticas na ECA-USP. Coordena o Centro de Estudos Arte&Fotografia (2004 -) e o Grupo de Estudos em Crítica de Arte e Curadoria (2005-2013), ambos no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Entre 2010 e 2014, foi Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). Assumiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo como diretor geral em 2015, cargo ocupado até 2017. Publicou livros sobre arte e crítica de arte no Brasil.