

ENTREVISTA COM CARLOS ZILIO

Carlos Zilio, 50, é artista plástico e historiador de arte. Professor da EBA/UFRJ e editor da revista *Gávea*, Zilio publica neste número um artigo sobre a Escola de Belas Artes e a questão do ensino de arte no Brasil.



Sônia: Zilio, qual é a contribuição que você, como teórico e artista plástico, acredita poder oferecer à Escola de Belas Artes?

Zilio: A minha expectativa é poder trazer uma contribuição para a Escola, no sentido de unir de modo mais sistemático o fazer com a reflexão sobre esse fazer. O que me traz à Escola é, também, o objetivo de retornar a um universo que se identifica mais com a minha vocação, quero dizer, me parece que eu estaria aqui, mais dentro da tradição da minha profissão no Brasil, dentro de um universo de formação, com propostas mais de acordo com os meus interesses, mas igualmente com a minha capacitação. Nesse sentido a minha participação seria a de trazer uma contribuição para que a Escola possa travar uma reflexão sobre si mesma, na medida do possível, buscar a superação de alguns

problemas que estejam impedindo a sua afirmação desde a crise dos anos 30.

Mário: Como você caracterizaria essa crise e suas possibilidades de superação?

Zilio: Me parece que o ensino de arte no Brasil passou por uma crise crescente provocando o afastamento da Escola de Belas Artes em relação à sociedade o que conseqüentemente minou o seu reconhecimento e sua legitimidade social.

É importante ressaltarmos que não estamos falando da crise da escola de belas artes de alguma cidade qualquer brasileira, mas sim da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, aquela que foi o modelo mais importante para a cultura brasileira durante mais de cem anos.

Sabemos que outras escolas estão em crise, mais acho

necessário analisarmos a questão da Escola de forma diferenciada. As dimensões dos problemas são variadas.

Imagino que a recuperação da Escola, necessariamente deverá passar pela recuperação de seu prestígio social. Isso representará um ganho social efetivamente importante para a área de arte como um todo. Os reflexos dessa retomada da EBA seriam imediatos.

Sônia: Qual seria o papel da pós-graduação nessa recuperação da EBA?

Zilio: O que tem demonstrado a experiência da Universidade brasileira de um modo geral, é que a área de pós-graduação pode servir para dois objetivos: um de qualificar de uma maneira linear a graduação, ou seja, as graduações são corrigidas, na medida do possível, pela pós-graduação.

Uma outra forma, que eu acho muito mais eficaz, é a da Pós-graduação ter a sua excelência

em si mesmo e servir, inclusive, como um polo dinâmico de reflexão e recuperação da estrutura da graduação, o que para mim é fundamental.

Acho que, talvez, esse fosse um caminho viável, para Escola de Belas Artes, sem que isso implique numa política gradativa. As duas coisas podem ocorrer simultaneamente, mas o que eu vejo é que a dinâmica da Pós-graduação se presta a uma espécie de resultado mais rápido do que a da graduação e nisso eu acho que ela pode atuar de uma maneira enriquecedora junto à graduação.

Sônia: Sabemos que essa crise do ensino de arte no Brasil é deflagrada na década de 30 por Lucio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Você não acha que o “fracasso” da gestão do Dr. Lúcio na ENBA se deve não apenas à força do conservadorismo dentro da Escola mas, também, ao conservadorismo fora da Escola? Afinal a arte brasileira dos 30 anos optou por uma expressão mais tradicional, mais realista, mais “digerível”, por um mercado incipiente de arte moderna.

Zílio: A geração Lúcio Costa marca um novo problema da relação arte e sociedade e conseqüentemente para o ensino de arte no Brasil. O moderno no Brasil não é uma invenção da Semana de 22, acho que essa data foi uma

demarcação da historiografia paulista. O moderno nasceu na Escola de Belas Artes, no século XIX e nasceu como decorrência de uma série de influências, uma delas, evidentemente é o Grimm. O próprio grupo Grimm é um grupo de transgressão, não só da Escola mas também da arte brasileira. Vale lembrar também da própria relação de modernização que os prêmios de viagem foram levados a ter, como demonstra, por exemplo, a luta entre modernos e positivistas.

Foi em torno dessa geração da Escola (que seria a terceira se considerarmos a primeira como Porto Alegre, a segunda como Vitor Meireles e Pedro Américo) que nasce a questão do moderno no Brasil, mas é um moderno pré-impressionista.

Lúcio Costa é quem traz a questão da relação entre Arte e Indústria, Arte e Técnica, Arte e Sociedade Industrial, que ainda não havia sido absorvida pela Escola. A Escola veio alcançar isso em termos de Arte Decorativa e não como algo que provocasse a junção arte e sociedade a partir do processo produtivo.

De certa maneira era a isso que a Semana de 22, não em si, mas em seus desdobramentos, estaria empenhada. Eu acho que Lucio Costa foi o reflexo disso por estar no centro do poder, que era o Rio de Janeiro e na esfera artística a Escola de Belas Artes. Acredito, contudo, que ele não teve

condições de levar tais mudanças adiante por dois motivos: a inércia acadêmica era muito grande, mesmo entre esses artistas modernizadores das gerações anteriores que a essa altura não tiveram a possibilidade de dar esse salto e, por outro lado, esta resistência contou com o reconhecimento da ideologia oficial que era predominantemente acadêmica.

Tudo me leva a crer que Lucio Costa não tinha um projeto muito definido para ensino artístico. Seu projeto passava basicamente pelo desmonte de algumas resistências que ele considerava como os pilares do sistema acadêmico, ou seja, da circularidade que a academia conseguia manter, de realimentar-se em torno de si mesma. A base da sua estratégia estava em um salão mais independente, nos moldes dos salões independentes que ocorreram na Europa do século XIX e início deste século. Por outro lado, ao convidar professores modernos, demonstrou razoável sensibilidade política tentando conciliar os modernos com a geração acadêmica. Mas este espírito conciliatório não obteve repercussão na Escola.

Há um cálculo no Lúcio Costa que não é o de desistir da implantação do projeto moderno, é óbvio, e a trajetória dele mostra, que foi muito bem sucedido ao compreender que o desgaste político, de centrar todas as forças na Escola seria muito grande.

Ele dá uma longa volta por fora, cercando em torno do Patrimônio Histórico, do Gabinete do Ministro da Saúde e

Educação, quero dizer, envolvendo o Capanema na implantação do moderno.

Essa dificuldade dele é a dificuldade, que de uma certa maneira, nós herdamos. A impressão que eu tenho é que essa nossa conversa expressa uma certa inquietação, que não é apenas minha, é de todos da Escola de Belas Artes, em particular, mas que podemos estender de forma geral ao ensino de arte no Brasil. É a preocupação pela recuperação do dinamismo que já se teve em outras épocas.

Mário: Você em seu artigo nos fala de uma certa tensão existente entre a prática artística e seu ensino institucionalizado. Parece-me que você afirma ser vocação da Arte, do artista, a problematização do estabelecido, criando condições de ruptura e superação do tradicional. Seria necessário então a criação de escolas independentes, ou melhor, sem as regras acadêmicas que poderiam ser cerceadoras da liberdade criativa?

Zílio: Isso existe no Brasil, mas é feito de uma maneira, que eu diria, excessivamente informal.

No Rio de Janeiro, por exemplo, quem tem cumprido esse papel é, sem sombra de dúvida, o Parque Lage. O que me preocupa no Parque Lage é um aspecto concreto dessa situação. Se nós estamos preocupados aqui com o excesso de institucionalização, como um elemento de inviabilização da criação de um produtor independente, no sentido de liberda-

de e contestação que o moderno carrega em si, por outro lado eu acho que o Parque Lage e outras escolas congêneres, independentes assim, correm o risco de um excesso de informalidade, que inviabilizam projetos e muitas vezes se inviabilizam até como instituição, no tocante a sobrevivência material.

Esse dilema entre o formal e o informal é o que temos de enfrentar atualmente. Estamos atrasados, em darmos uma resposta à ele, já que é uma questão superada no mundo inteiro.

Se isso nos parece ainda um problema que nos deixa perplexos, é importante saber que já foram encaminhadas soluções variadas, de acordo com particularidades culturais e tradições universitárias diferentes, em outros países.

Nos estados Unidos, na Inglaterra, na Alemanha, por exemplo, é um problema que eles se colocaram a partir da Bauhaus, mas foram experiências que só depois da Segunda Guerra Mundial, de um modo geral, foram ganhando visão própria, um projeto próprio.

Sônia: Na sua maioria, as Universidades particulares, no caso dos Estados Unidos, em que a cobrança de produtividade é muito grande e as verbas são muito altas, já conseguiram chegar a um modelo de Arte próprio, ou eles estão ainda como nós estamos aqui, procurando copiar, das ciências exatas, o modelo de avaliação da produtividade artística realizada na academia?

Mário: Acrescentando a isso, você acredita que possa existir uma estratégia de controle social da qualidade da produção artística em uma Universidade pública e gratuita? Numa universidade que uma vez atrelada ao estado traz em si compromissos éticos muitas vezes contraditórios quando comparamos sua produção artística em relação ao mercado de arte?

Zílio: Acho que os Estados Unidos, particularmente, criaram possibilidades diversas, estou falando isso não como profundo conhecedor, é um assunto que estou ainda me inteirando, mas existem essas diversidades de ensino. A autonomia das universidades criou dentro da Universidade Americana diversas alternativas de ensino, que vai desde o mais tecnológico até aquele mais livre, no sentido de mais ligado a subjetividade.

Agora dentro disso, a concorrência que rege o ensino americano é regida, basicamente, pelo reconhecimento que o artista alcança junto ao mercado e ao sistema de arte.

Creio que o compromisso ético da Universidade a impede de produzir artistas para atender a uma demanda do mercado. A função da Arte é a de questionamento dos modelos instituídos, seja os do consumo, seja os do próprio saber. Está aí, inclusive, a importância da Arte no interior da Universidade, a de propor outras formas de conhecimento diversas do modelo dominante representado pelas ciências exatas, abrindo a Universidade para um diálogo



baseado na pluralidade. Mas, para manter a utilidade desta função, o ensino de arte deve se colocar permanentemente em questão, isto é, como uma experiência sempre em processo. Se o mercado vai ser mais ou menos atento e saber aproveitar esta dinâmica da escola de arte em seu benefício, é uma outra questão. Caberá a Universidade na sua auto-avaliação, levar em consideração a estratégia do mercado de modo a preservar a sua independência.

Por exemplo, nesse momento existem duas instituições que predominam: Yale e a Universidade da Califórnia. Grande parte da produção contemporânea americana sai dessas instituições. Não existe, praticamente, artistas, depois dos anos 60, que não tenham mestrado nos Estados Unidos. Já o Doutorado é um outro problema.

Mário: Essas pós-graduações dirigidas aos artistas seriam de orientação prática ou teórica?

Zílio: Variam de acordo com o modelo de cada universidade. Em geral você tem essa relação entre a realização da sua dissertação que seria o seu trabalho artístico acompanhado de uma monografia.

O modelo varia de instituição. Esta variedade, aliás faz parte mesmo da natureza da arte moderna, a de fugir aos cânones.

A vantagem que teríamos aqui no Brasil é poder ter uma dimensão crítica desses diversos modelos. Há particularidades entre a Inglaterra, a Ale-

manha e os Estados Unidos.

Enfim, acho é que se esse desafio se impõe à Universidade brasileira de um modo geral. O problema do ensino de arte não é um problema exclusivo da Escola de Belas Artes.

Na verdade a Universidade não cria artistas, como também, da mesma forma, não cria, necessariamente, pesquisadores. Ela tenta dar um instrumental para que determinado conhecimento específico se transmita. Acredito que esse é o desafio da arte, uma vez que ela é uma forma de conhecimento, ela tem que entrar dentro dos canais socialmente disponíveis para a transmissão do conhecimento, e a Universidade é um deles, com uma série de limitações, mas é um desses canais. Se a arte tem um lugar na Universidade não quer dizer que todas as pessoas que tiverem um diploma de uma Escola de Artes necessariamente serão artistas. Quem vai dizer se eles são artistas ou não é o sistema de arte, pois ele transcende os limites da Universidade. A Universidade é apenas um dos seus elementos. Não basta você ser formado em Yale para ser um artista americano importante. O que o sistema de arte americano atualmente está mostrando é que há uma coincidência muito grande entre os jovens valores universitários, que não são tão jovens, estão na faixa dos 30 anos, e o reconhecimento social deles como artistas. O que a cultura americana está revelando é que a Universidade pode ser uma forma transmissora de

conhecimentos sem ter uma postura impositiva.

Mário: Você estaria afirmando que a Universidade deveria ser um colaborador na formação do artista, devendo entretanto aguardar que o próprio sistema de arte se posicione e determine quem serão os bem sucedidos? E então uma vez isso definido deveria recebê-los de novo em seu meio como professores ou pesquisadores avançados?

Zílio: De uma certa forma, porque aí você vai ter duas dinâmicas. Você tem uma que é a institucional, ou seja: que em princípio, todo artista diplomado poderia vir a ser um professor de Universidade. Por outro lado, tem as vias informais de formação de artistas (atelier livre, auto-didatas etc.)

A perversidade começa aí porque esse detentor do diploma, necessariamente não é um grande artista, ou não é nenhum artista, no sentido que ele não tem a legitimidade social. Então você pode, a partir daí, ter uma dinâmica da ordem burocrática, basta ter diplomas, prestar concurso, que você necessariamente vai ser professor de arte.

Na minha maneira de ver, esse conhecimento da arte, essa transmissão do conhecimento da arte se dá de uma maneira que não é muito mensurável nem muito concreta. É uma experiência que lida com a ambigüidade e conseqüentemente se transmite de uma forma difusa. A garantia, a única solidez, que eu vejo, para

a transmissão desse conhecimento é que o transmissor seja um artista.

A Universidade se alimenta segundo as regras, do diploma e do concurso, que são regras perfeitamente legítimas e defensáveis. Só que no caso da Arte vai depender de saber discernir não só uma política de contratação, muito bem encaminhada, no sentido de avaliação criteriosa dos candidatos a concurso, mas também o de ter que manter permanentemente os seus poros abertos, no sentido de uma interação dinâmica com a cultura e conseqüentemente com os artistas atuantes. Essa é a única forma, ao meu ver, de evitar que uma Escola de Arte se transforme numa repartição.

Entrevista concedida à Professora Sonia Gomes Pereira, historiadora de arte e Diretora Adjunta de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, e ao antropólogo Mário Jardim, mestrando em Antropologia da Arte/UFRJ, em outubro de 94.

