Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

40 anos do PPGAV

PPGAV's 40th anniversary

Angela Leite Lopes, Maria Luisa Luz Tavora,
Paulo Venancio Filho, Rogério Medeiros,
Ronald Duarte, Sonia Gomes Pereira,
André Leal, Carlos Azambuja,
Felipe Scovino e Rogéria de Ipanema

A entrevista, que homenageia o PPGAV por conta da efeméride de 40 anos de sua criação, foi dividida em duas partes. Na primeira, realizada em 12 de maio, no bairro de Laranjeiras, depuseram Angela Leite Lopes, Paulo Venancio Filho, Rogério Medeiros e Ronald Duarte. Na segunda, em 2 de junho, nas dependências da Escola de Belas Artes, as docentes Maria Luisa Luz Tavora e Sonia Gomes Pereira deram seus depoimentos. Os entrevistadores, em ambas as ocasiões, foram André Leal, Carlos Azambuja, Felipe Scovino e Rogéria de Ipanema. Ao final, o documento reúne narrativas, experiências e transformações que contam desde a criação do programa e suas atividades, passando pela história da Escola de Belas Artes.

A transcrição da primeira parte da entrevista, realizada por Hansen Braga e Hellen Alves Cabral, teve a assistência técnica de Danielle de Oliveira Cardoso Joia. A edição foi de Carlos Azambuja e de Felipe Scovino. Da segunda parte Claudia Bartoly e Marilene Maia fizeram a transcrição, e Felipe Scovino, a edição.

Os dois encontros foram filmados e fotografados por Carlos Azambuja e Raphael Czamanski Pizzino.

Primeira parte

Felipe Scovino / Muito obrigado por vocês terem aceitado o convite para participar desta edição da revista *Arte & Ensaios*. Comemoramos, em 2025, duas efemérides, os 31 anos da revista e os 40 anos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rogério Medeiros, poderia começar falando sobre a criação do PPGAV em 1985?

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n49.3

Rogério Medeiros / Sou professor aposentado da EBA-UFRJ faz alguns anos e ingressei no PPGAV, na época mestrado em história da arte, em 1993. Tinha terminado meu doutorado na Universidade de Paris 7 e fui convidado pela professora Sonia Gomes Pereira para ingressar no Mestrado em História da Arte, que tinha duas áreas de concentração: História e Crítica da Arte e Antropologia da Arte. Posteriormente, esse programa vai se transformar no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, incluindo o doutorado. Mas isso foi um pouco mais tarde. Nesse período, quando aceitei o convite da professora Sonia, fui coordenador de 1994 a 1996 e, depois, na reeleição, de 1996 a 1998. Foi um período de certa forma heroico da pós-graduação, porque não tinha as verbas que teríamos poucos anos depois da Capes e do CNPq. Mas com a verba bancária que nós tínhamos então, com o pouco de verba, conseguimos fazer algumas coisas importantes. Evidentemente, eu tenho que realçar a importância do professor Almir Paredes; foi ele quem fundou o Mestrado em História da Arte e também conduziu, com as dificuldades da época, mas com muito empenho, os destinos do programa. Então, quando cheguei na pós-graduação, ela já tinha vários anos de existência. Mas eu tive a oportunidade naquele período de criar a revista *Arte & Ensaios*, assim eu a denominei na época, e também criei como coordenador – sempre com a importante colaboração de todos os alunos, sem os quais não poderia fazer nada, das duas áreas de concentração da época –, nós criamos, eu gosto até de falar no plural, os famosos Encontros de História da Arte, realizados todos os anos. O primeiro foi em 1994, no mesmo ano que foi criada também a revista. Então, foi um período de dificuldades, mas também de boas realizações em conjunto com os alunos. Eu lembro, aliás, que tinha um famoso relatório anual da Capes que nós tínhamos que fazer, e eu contei com a colaboração de todos os alunos. Criei uma força-tarefa com eles, dividindo-os – 'você tá aqui, vocês não vão gostar talvez' –, como se fosse os grupos dos 11 do Brizola. Eram dez alunos, eu acho que não chegava nem a dez, mas eram grupos pequenos, cada um cuidando de uma função de forma a coletar todas as informações do mestrado – não era um programa ainda, era um mestrado. Então contei com a colaboração de todos os alunos para fazer isso. Ao mesmo tempo, eu me fundamentei no trabalho realizado pelo Almir quando era coordenador, para os relatórios da Capes. Pesquisei os relatórios realizados pelo Almir, e vi que a conduta era aquela, simplesmente seguir as tendências anteriores, não tinha que inventar nada.

Agora, para isso eu teria que ter a colaboração de todos os alunos, senão a coisa não ia funcionar. E foi o que aconteceu. Isso no período em que fui coordenador, eleito em 1994 e, posteriormente, na segunda vez, em 1996, terminando em 1998. O Mestrado em História da Arte foi fundado com apenas uma área, a de História e Crítica da Arte. Posteriormente, em 1989, surgiu a área de concentração em Antropologia da Arte. Foi nessa área que eu ingressei, e, muitos anos depois, ela viria a se transformar no que é hoje a linha de concentração Imagem e Cultura. Naquela época eu tive a oportunidade de conviver com excelentes professores. Saudosos, brilhantes, inesquecíveis professores, a começar pela Berta Ribeiro. Antropóloga de alta consideração, uma pessoa consciente, uma autêntica representante na academia das lutas do povo brasileiro, dos indígenas, das lutas populares, uma pessoa importantíssima. Também tive oportunidade de conviver, no mesmo período, com a professora Heloísa Fénelon. Ambas eram do quadro do Museu Nacional. Uma professora extremamente talentosa, consciente dos grandes problemas do Brasil, numa época que, é bom lembrar, era muito difícil. Eram tempos muito difíceis. Também tive a oportunidade de conviver com outra professora importante, a Rosza Vel Zoladz. E a Liana Silveira também, essa era professora do quadro permanente da Escola de Belas Artes. Então, foi um convívio muito bom com essas e com outros professores. Devo ressaltar a presença na nossa área de concentração, depois linha de pesquisa, da Lygia Pape, com a qual eu convivi muito de perto nesse período. Ela era da nossa área de concentração de Antropologia da Arte. Era um quadro muito bom, muito brilhante, altamente talentoso, com uma experiência acadêmica fecunda, muito rica. Nesse período, eu era editor da revista, nos primeiros números, 1, 2, 3 e 4, acho que até o 5 fui o editor solitário, e posteriormente, houve o ingresso dos professores Paulo Venancio Filho e Glória Ferreira. Eu continuei trabalhando algum tempo com os dois, e, depois, a revista pegou seu embalo e foi caminhando. Assim como também foram caminhando, com o tempo, os Encontros de História da Arte, que eram realizados em diversos espaços no Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Parque Lage... sempre fora do Fundão, sempre fora do nosso prédio clássico. Eram realizados visando mesmo atingir o maior público. Esses Encontros eram muito interessantes, muito ricos, com a grande participação de todos os alunos e professores. Então, esse foi meu primeiro período. Continuei no programa e, mais tarde, se não me engano, em 1999 houve a aprovação do

doutorado. E fizemos um grupo de trabalho: Sonia Gomes Pereira, Carlos Zilio e eu fizemos uma representação de cada linha para a implantação do doutorado. O primeiro exame de seleção foi em 1999, e a primeira turma ingressou no ano seguinte, 2000. Aí então já não era mais Mestrado em História da Arte, era PPGAV, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com três linhas de pesquisa. Antropologia da Arte deixa de existir como tal para se transformar em Imagem e Cultura, e é criada nesse momento, dentro desse grupo de trabalho, a de Linguagens Visuais. Um pouco mais tarde vai surgir uma quarta linha de pesquisa, que é Poéticas Interdisciplinares. É o formato atual. Com esse grupo de trabalho implantando o programa de doutorado – também estávamos em outra época de verbas, é bom lembrar –, a revista adquiriu novos formatos, mais riqueza gráfico-visual e foi encorpada com artigos mais amplos, de colaboradores externos. Desde as origens, tinha obras dos externos, mas então houve uma colaboração mais ampla e com qualidade gráfico-visual ampliada. Isso se deve também, é claro, ao trabalho impecável dos docentes e dos alunos, é bom ressaltar. Não só a verba resolve esses problemas. Para fazer uso da verba é necessário também ter talento, qualidade, interesse e disposição para levar adiante as atividades. Eu me lembro dessas etapas até chegar a 1999 com a implantação do doutorado. Lembro que o programa já estava bastante encorpado, já estava bastante visível a sua estrutura, que parece a mesma dos tempos atuais. Nós tivemos também dificuldades, é claro, grandes dificuldades com relação ao espaço. O incêndio no prédio da Reitoria, por exemplo, com sérios problemas para a pós-graduação. A Escola de Belas Artes como um todo é a pós-graduação. Mas na primeira fase eu gostaria de colocar de maneira geral tudo isso; depois, se for necessário, eu posso entrar em detalhes.

FS / Muito obrigado, Rogério. Paulo, fazendo um gancho com algo que o Rogério citou, por exemplo, a participação da Lygia Pape nesses primeiros anos do programa, e Linguagens Visuais sendo a terceira linha de pesquisa a ser criada, você poderia falar um pouco de sua experiência na pós-graduação e de sua atuação na linha? Algo que é o diferencial na linha é a participação de artistas no ensino, de artistas na pós-graduação, que não era algo exatamente comum naquele momento.

Paulo Venancio Filho / Eu não tenho grande memória para datas, mas vou tentar recuperar. Acho que eu entrei em 1994, se não me engano, 1994 ou

1995. Eu fiz o concurso para a EBA – fui avisado de que haveria esse concurso. Se não me engano, foi a Sonia Gomes Pereira, ou a Angela Ancora da Luz, quem me avisou a respeito. Eu já escrevia sobre arte, já tinha feito algumas curadorias, mas na época eu ainda fazia o doutorado na ECO-UFRJ, orientado pela professora Heloísa Buarque de Hollanda, posteriormente Heloísa Teixeira. Fiz esse concurso e entrei em segundo ou terceiro lugar. Houve uma complicação no concurso, eu não fui admitido imediatamente, mas comecei como professor substituto. Tempos depois, eu ainda sendo substituto, o Zilio é convidado pela Sonia Gomes Pereira. Ele ingressou na EBA com essa missão de constituir um curso de pós-graduação para artistas. Essa foi, se não me engano, a condição que ele colocou para se tornar professor na Escola de Belas Artes. Ele já tinha criado na PUC-Rio o curso de história da arte e, na EBA, ele entrou com essa ideia e constituiu esse curso de linguagens visuais, dirigido especificamente para artistas, o que era uma novidade na época. Acho que foi o primeiro curso com essa especificidade no Brasil. Eu lembro que foi complicado de constituir, administrativamente ou burocraticamente, porque o Zilio já tinha doutorado e precisava agregar outros professores. Então, o professor Paulo Houayek, que era já um professor da EBA, foi convidado pelo Zilio. E eu, que ainda não tinha defendido o meu doutorado, fui convidado pelo Zilio também. Então, se eu lembro bem, no início éramos nós três. Eu comecei a dar aula antes de terminar meu doutorado. Depois a Lygia Pape integrou a linha, assim como a Glória Ferreira. Mais tarde, Milton Machado. O grupo foi se formando naquele sentido que o Zilio tinha pensado, um grupo de artistas que estariam oferecendo um programa de pós-graduação para artistas. O que eu posso dizer é que o curso deu uma nova dinâmica para a EBA, uma nova característica, uma presença, uma nova inserção cultural da EBA no ambiente das artes plásticas do Rio de Janeiro. Minha lembrança e minha experiência são de que os artistas contemporâneos, estou falando de um modo geral, eram pouco receptivos à Escola de Belas Artes. A EBA era ainda vista como o lugar da tradição, conservadora etc. Então, a própria figura do Zilio, como artista contemporâneo, deu, digamos, essa atração do programa para artistas contemporâneos jovens que desejavam se qualificar academicamente. O ambiente criado pelas Linguagens Visuais foi um ambiente de grande discussão acadêmica, de colocação de problema, de ligação da escola com o ambiente das artes plásticas. Ingressaram vários artistas importantes, que já tinham participado de bienais e de outras exposições.

O programa teve essa dinâmica expressiva que atraiu novos interesses para a escola. E acho que isso se deveu muito ao fato de ser um programa formado por artistas e dirigido por artistas. Havia essa sincronia. De início não tínhamos um espaço; só mais tarde conseguimos o Galpão. Ronald pode falar a respeito. Era um programa que foi criado a partir desse grupo que pensou como é que daríamos aula para artistas, porque isso não existia, não tinha uma tradição, uma história. Nós queríamos de uma certa maneira romper com o esquema de belas artes que vinha desde a instauração do Império etc. Nós queríamos ainda pertencer à Escola de Belas Artes, mas inserir a escola num panorama mais amplo, contemporâneo. Foi um início de muita discussão, porque havia algumas divergências: um professor imaginava que o curso devia ser dessa maneira, outro professor achava que devia ser daquela maneira. Foi nessa combinação que o curso surgiu e foi se desenvolvendo ao longo do tempo, formou artistas importantes e que hoje estão em outras universidades. Então, acho que supriu essa qualificação acadêmica que era necessária, porque para você ser professor do ensino superior você precisa ter a qualificação acadêmica. Então, o curso deu essa qualificação aos artistas para que eles pudessem se tornar professores na área da própria prática que eles exerciam, quer dizer, ser artistas. Acho que essa foi a grande contribuição do programa dentro da Escola de Belas Artes – esse processo ainda está se propagando e continua a partir desses outros instrumentos, eu vou chamar assim, que o Rogério mencionou, a revista, os Encontros etc. Todas essas atividades que, hoje, os alunos já desenvolvem até espontaneamente, construindo grupos e relações fora da escola, expondo em lugares não necessariamente vinculados à escola, tornando esses artistas figuras independentes, digamos assim, depois de ter cursado o programa. Acho que essa foi a grande contribuição do programa, nesse sentido de abertura que ele deu à EBA, e a atração que a escola obteve a partir da inauguração desse programa.

FS / Angela, você poderia falar um pouco então sobre Poéticas Interdisciplinares? A linha tem autonomia frente à de Linguagens Visuais. Ambas fazem parte do mesmo campo de pesquisa, mas essa autonomia está conectada também a interfaces muito próprias que Poéticas possui, por exemplo, com a teatralidade, com as artes cênicas, com a dança, na sua relação com a fronteira entre arte e tecnologia. Como Poéticas Interdisciplinares construiu seu próprio campo de atuação dentro de um programa que já estava consolidado?

Angela Leite Lopes / Vou me apresentar: sou docente aposentada da Escola de Belas Artes, onde, de 1998 a 2018, fui professora do curso de artes cênicas, que é um curso de cenografia e de figurino. O que me interessava era poder atuar no PPGAV dentro de uma perspectiva interdisciplinar. A Escola de Belas Artes é uma escola muito plural, tem uma diversidade muito grande e só tinha um programa de pós-graduação naquela época, que era o PPGAV. Eu confesso até que quando comecei a dar aula na escola, fiquei me perguntando se eu devia me apresentar à pós-graduação, já que eu já era doutora. Houve então um primeiro momento em que eu fui tateando, tentando entender o meu lugar ali. É importante lembrar, como o Rogério frisou, os diferentes momentos pelos quais a escola passou. 1998 foi um ano muito duro para a universidade porque muitos professores tinham ido embora. No curso de artes cênicas tinha havido uma evasão: a Rosa Magalhães, o Fernando Pamplona, a Liana Silveira tinham se aposentado. O corpo docente tinha que contar com muitos professores substitutos. Aí aos poucos, as coisas foram se reestruturando. Foi nesse contexto que eu fui vendo como eu podia me integrar às diversas atividades da universidade. Não lembro exatamente em que ano a Poéticas Interdisciplinares foi criada, mas lembro que em 2002 eu fui vice-diretora da Angela Ancora da Luz, e a partir daí comecei a entender melhor o funcionamento da escola. Meu primeiro contato com o PPGAV foi como colaboradora. Queria fazer uns parênteses: eu sempre me interessei muito pela questão da visualidade nas artes cênicas. A gente acaba introjetando esse guarda-chuva institucional de áreas estanques, que é, claro, uma maneira de organizar as verbas etc., mas eu não consigo me inserir muito dentro de um campo estrito. Eu mesma acabei achando muito mais frutífero, para mim, estar numa Escola de Belas Artes do que numa Escola de Teatro, por exemplo, como a da Unirio, onde eu teria que atuar só num "compartimento" do teatro. A visualidade da cena é, na minha opinião, algo talvez mais importante, mais estruturante do que a questão do texto. E os estudos na área especificamente de teatro são, tradicionalmente, muito mais ligados ao texto e à palavra. Então, o fato de eu estar nas belas artes me fez também desenvolver a minha pesquisa nessa questão da visualidade da cena, que é importantíssima, mas enfim, isso é um outro capítulo. Primeiro colaborei com o programa dando algumas aulas sobre Tadeusz Kantor, que era o artista que eu trazia para trabalhar essa interface de artes cênicas com artes visuais. Fui vendo em qual das linhas do

programa eu poderia entrar. Aí o Carlos Murad, que também tinha desejo de se inserir no programa, me procurou. Ele coordenava o Laboratório de Fotopoética, ligado ao trabalho e à pesquisa dele sobre fotografia. Ele me procurou para criarmos a linha de Poéticas Interdisciplinares. Carlos Murad, Carlos Azambuja, Celso Pereira e eu fomos os professores que iniciaram a linha, mas quem formatou e defendeu o projeto foi o Carlos Murad. Eu não lembro o ano exato. Nos inserimos junto a Linguagens Visuais, porque a proposta deveria ser teórico-prática. Isso é importante porque estava implícito na proposta de Linguagens Visuais, mas nós explicitávamos que não se tratava apenas de querer criar uma obra, e sim de mostrar que a obra é um pensamento – acho que essa foi uma importante contribuição das novas pós-graduações em arte no Brasil. O Paulo Venancio fez doutorado na Comunicação, eu fiz o meu na Filosofia, porque durante muito tempo o artista só podia procurar o campo teórico para fazer sua pesquisa. Então a novidade era mostrar o pensamento que uma obra traz, e não simplesmente teorizar a partir da obra. Pelo contrário, é a obra que propõe um pensamento. Esse era o foco. O aluno que procurava a linha tinha que ter uma questão, uma hipótese. Gosto muito de citar o trabalho da Desirée Bastos, que foi minha orientanda no mestrado – aí eu vou falar mais do meu ponto de vista, obviamente. Hoje ela é professora da escola, da área de figurino. Ela partiu da seguinte questão: "Por que toda cena parte de um texto? Por que uma cena não pode partir de um figurino?". *Cena para um figurino* foi o nome da pesquisa: ela criou um figurino e convidou uma atriz para criar uma cena a partir dele. No momento da qualificação ficou claríssimo que aquele figurino não trouxe nada de novo na maneira de se conceber uma cena. A atriz vestiu o figurino e embarcou num relato psicológico. Esse momento da qualificação foi importante para ela perceber o que não estava funcionando e ela reformulou tudo para o projeto final. Para a dissertação, ela criou um figurino que era um penetrável em tecido resistente, como brim, com várias aberturas e preso ao teto e/ou às paredes com elásticos. O corpo que entrasse provocava movimentos, havia um contracenar entre o corpo e o figurino, e dessa relação nascia a cena. Eu lembro que teve um evento no Fórum de Ciência e Cultura sobre performance, e *Cena para um figurino* participou. Minha filha era pequena, ela e uma amiga entraram juntas. Claro que dali surgiu um tipo de cena ali, o figurino se mexeu de um jeito... Uma pessoa pesada entrava ali e o figurino já funcionava de outro jeito, uma bailarina que entrasse... Assim ficou claro que

Cena para um figurino não podia ser simplesmente uma mulher que entrasse no figurino e começasse a falar do dia em que o amante a deixou. Acho que esse tipo de proposta foi bem bacana para acompanhar as etapas, os desdobramentos na prática da discussão sobre o que fundamenta uma cena, ver naquele experimento o pensamento em obra. Eu só me sinto à vontade para falar da minha própria atuação na linha, obviamente. Mas acho que Poéticas Interdisciplinares ajudou muito os docentes da dança, que agora têm a sua própria pós-graduação no curso de dança da UFRJ. Os professores que criaram a pós-graduação da dança se qualificaram em outros programas. Foi muito importante propiciar que um outro programa fosse criado a partir da nossa atuação. Vinham muitos alunos também da área de fotografia. Nós formamos a linha com esses quatro professores que mencionei. Depois entraram Malu Fragoso, Doris Kosminsky e Guto Nóbrega. Malu e Guto têm uma pesquisa específica com as novas tecnologias. Todo um trabalho muito interessante de performance com as novas tecnologias. Eu não sei mais dizer os termos, mas o *performer* está lá num outro lugar e a performance acontece lá e aqui... Eu não sei como está agora, porque eu me afastei do programa, mas acho que essa linha abriu espaço para muitas pesquisas específicas. Voltando a falar sobre a interface com as artes cênicas, acho que, às vezes, tinha um pouco de dificuldade nas bancas, porque chegava o pessoal da dança ou das artes cênicas e a própria banca tinha o reflexo de questionar aspectos que diziam respeito à especificidade dessas "outras áreas". Havia uma certa estranheza. Pessoalmente, acho sempre muito boa a perspectiva de ver de fora, de se confrontar com algum aspecto inesperado em relação a seu campo usual de atuação. Os alunos podem trazer algo que obriga o professor a mudar um pouco o olhar, que é o que o professor está habituado a fazer. Eu participei de várias bancas de alunos da área de fotografia e de novas tecnologias, e sempre foi muito interessante. Quem vê de fora enxerga coisas que quem já está na área nem sempre percebe. Em relação ao que o Paulo falou sobre Linguagens Visuais, eu estava pensando: eu me graduei em 1981, fiz doutorado em 1985, e me lembro de que nessa época, acho que qualquer que fosse a área, artes cênicas ou artes visuais, havia uma rejeição em relação à academia. Hoje em dia, se você for ver, a maioria dos artistas dessa geração vai para a universidade cursar mestrado, doutorado e muitas vezes segue depois como docente. Temos que lembrar que o Brasil é um país que não tem subvenção para artista. Na Europa, o artista tem uma maneira de sobreviver,

ele pode desenvolver uma obra, uma pesquisa, e receber um salário para isso – vamos dizer assim. No Brasil, não. Então, a única forma de se ter estabilidade financeira para criar acaba sendo na universidade. Não sei como estão agora os programas de bolsa... mas isso foi sendo descoberto a partir da minha geração, dos anos 1980 para cá, quando as pós-graduações realmente se firmaram e se foi percebendo que não havia essa dicotomia entre o acadêmico, o teórico e o artista. Na minha área, de teatro, ou o cara vai para a Globo, ou ele vai para a universidade, não tem meio-termo. Na área de artes plásticas ou vai para um mercado ou.... Então acho que a pós-graduação tem uma importância muito grande para o contexto artístico de hoje, desfazendo um pouco uma certa visão romântica do que é ser artista.

FS / Bom, nós tocamos em vários pontos sensíveis da trajetória da EBA e que se confundem com a sua vida, Ronald. Você foi discente de uma das primeiras turmas de Linguagens Visuais, então seria importante trazer também esse depoimento. De certa maneira, você fez parte de um experimento. Poderia também falar sobre sua atuação na universidade, já como técnico-administrativo e docente? Além disso, seus anos de atuação na *Arte & Ensaios* fizeram sua passagem ser pioneira, fundamental e marcante.

Ronald Duarte / Eu acho que sou o único que estive nos três lugares: como estudante, como técnico administrativo e, agora nos últimos dez anos, com o Desilha a convite da Livia Flores como professor do programa. Já estamos indo para a quarta publicação do Desilha que, em 2026, vai fazer dez anos. O projeto Desilha foi uma provocação da Livia acerca das minhas caminhadas, as minhas derivas, e ela perguntou: “Não toparia?”. Tínhamos criado um curso, um grupo, de que logo depois o André Leal também veio participar, chamado Atotalidade, que está inscrito no CNPq e que deu origem ao projeto Desilha. Partimos de um texto do Deleuze sobre o andar sem saber para onde, sem saber a direção, mas descobrindo o mundo a cada instante. A última caminhada foi de cinco quilômetros e meio, e eu mesmo me surpreendi com tudo o que nós conseguimos abarcar em quase duas horas caminhando, e que foi quase um longa-metragem o que registramos. Sobre a minha história: eu comecei a graduação em pintura em 1985, quando, aliás, o PPGAV foi criado. Tive mil problemas na graduação por conta da minha indisciplina e do meu trabalho. A arte me consumia, e eu não conseguia dar conta dos exercícios. Então, eu trazia o meu trabalho para o

professor avaliar e muitas das vezes eu ganhava zero. Eu não sou graduado pela Escola de Belas Artes, não concluí a graduação. Sou bacharel em Direito. Entrei muito jovem, com 16 anos, na faculdade de Direito e me formei aos 21. Com 21, prestei vestibular e entrei com 22 para a Escola de Belas Artes. E, desde então, cá estou. Depois de dez anos vivendo a graduação fiz o processo seletivo da primeira turma de mestrado em Linguagens Visuais, que concluí em 1998. Agora, com 63 anos faz 40 anos que estou na EBA. Os dez primeiros anos foram insistindo na graduação. Mas o melhor de tudo foi que nessa graduação, e com uma certa irritabilidade, eu encontrei Lygia Pape. E ela foi um divisor de águas na minha vida em relação a tudo, porque eu não conhecia Lygia Pape, Hélio Oiticica nem Antonio Manuel, que divide ateliê comigo até hoje. Eu não sabia da história dele também. E quando eu descobri, comecei a querer ler tudo e saber de tudo o que acontecia. Eu sou muito sortudo, pois Lygia Pape me apresenta muitas pessoas, incluindo a família Oiticica. Então, eu tive momentos maravilhosos na Escola de Belas Artes, mas por escolha e não por ser um assíduo aluno dedicado. Eu me inscrevia nas matérias mais difíceis, estranhas, para poder conhecer a Escola como um todo e ficar amigo, e às vezes inimigo, dos diretores — eu já tive mil brigas. Foi quando Zilio estava chegando, e eu já era assistente da Lygia Pape, aí ela foi convidada pelo Zilio para compor o corpo docente de Linguagens Visuais – ela foi uma mestra na questão institucional, como transitava bem dentro da universidade! Ela conheceu o professor Luiz Carlos Bevilacqua da Coppe, que foi quem citou o galpão. Ela falou: “Nós vamos para lá”. Até então nós tínhamos aula no meu ateliê, no ateliê da Suzi Coralli... pois a primeira turma de Linguagens Visuais não tinha sala de aula. Linguagens Visuais não tinha lugar para trabalhar. Isso que é resistência e perseverança de querer fazer. Quando conseguimos o galpão, ele estava carregado até o teto de material descartado. Tive que fazer um leilão daquilo. Fotos do *Caderno de Linguagens Visuais* editado naquela época remetem a esse momento, quando conseguimos ter as primeiras aulas no galpão. Essa caminhonete, que está na contracapa, era do pessoal da divisão de transporte que dava apoio. Começamos a ter aula com os alunos fazendo a limpeza. Todos juntos, como o Rogério lembrou. Não tínhamos segurança, então, todos que trabalhavam no galpão tinham suas respectivas chaves. Foi uma luta de Linguagens Visuais, desse grupo formado por Paulo Venancio e Paulo Houayek.

PVF / Porque o Paulo Houayek já estava lá. Eu e o Zilio entramos depois. Nós procuramos o Paulo para configurar o grupo administrativamente e burocraticamente. Precisava ter aquele número de professores para formar uma linha, era alguma coisa assim. Eu estava terminando o doutorado, então precisava de mais alguém, precisava configurar aquilo dentro da burocracia acadêmica.

RD / Exatamente. Então, é essa força-tarefa, essa vontade de que Linguagens Visuais existisse, que, aliás, me segura na maior parte das vezes. Já podia ter saído, mas fico porque é necessário incentivarmos os alunos a trabalhar. Dá ânimo também lembrar de tudo aquilo que vivemos. Tivemos defesas maravilhosas, como as do Arthur Leandro e Edson Barrus. Tive o privilégio de Lygia Pape me apresentar à professora Heloísa Fénelon e a Berta Ribeiro quando nós levamos ao Museu Nacional um grupo de indígenas para conhecer a maior coleção de arte plumária. Que acabou pegando fogo – chorava igual criança quando vi o incêndio do museu, porque eu sabia de tudo que tinha lá. E a professora Heloísa Fénelon era especialista nisso tudo. Mas minha trajetória como estudante na Escola de Belas Artes foi bastante confusa, porque eu cursava também a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Eu transitava fora e dentro da EBA. Isso me ajudou muito quando eu encontrei a Lygia Pape. Ela me perguntou: "Não quer ser meu assistente? Não quer trabalhar comigo?". Respondi que sim. Mas brigávamos muito. Ela era exigente num nível maravilhoso. A entrevista dela para a *Arte & Ensaios* foi feita pelo Paulo Venancio Filho e Glória Ferreira no meu ateliê. Essa história é interessante porque o Marcus Dohmann tinha vencido um concurso para criar a nova marca da revista. Só que a Lygia Pape já tinha sido convidada para fazer a capa do número, e ela fez uma nova marca para a revista, que depois a comissão da própria revista escolheu como marca definitiva. E aí os ânimos ficaram abaladíssimos. Marcus soube disso e ficou supertriste com a história. Essas histórias são momentos interessantes da revista, porque mostram a vontade de que ela existisse, e cada vez melhor. Com elas podemos elaborar sua evolução. Eu trabalhava no Intercâmbio Cultural da EBA, e a Sonia Gomes Pereira falava: "Ronald, preciso terminar a revista! Já conseguimos rodar, mas não conseguimos encadernar. Vamos! Cola quente, tarja preta, três números". Durante esses três primeiros números, de 1994 a 1996, quando foi criada a linha de Linguagens Visuais, eu ficava ajudando a encadernar a revista e a distribuir. Eram só 300 cópias. O Rogério fez um projeto para a Capes e o CNPq, e pela primeira vez

a revista teve dinheiro! Olha que felicidade! E então pudemos fazer uma capa melhor e encadernar a revista com uma tiragem de mil exemplares. E tinha a história do direito autoral, de domínio público. Tem certas imagens que depois de alguns anos caem em domínio público, mas essa revista foi parar na Fundação Picasso, em Barcelona. E aí a carta da Fundação veio de Barcelona pedindo a cassação da revista ou a devolução do maior número possível de exemplares para que as imagens não fossem divulgadas, já que os direitos autorais não tinham sido pagos. Então, a Sonia disse: "Ronald, vamos juntar todas as revistas do número 4 e mandar para a Fundação".

RM / Só que a obra não estava em Barcelona nem em Paris, estava em Nova York [no MoMA].

RD / Sim, mas os direitos são da Fundação Picasso. E aí mandamos as revistas para eles ficarem mansinhos, e ficou tudo bem. Para o número 5 da *Arte & Ensaios* – o Rogério continuava na revista –, o Zilio já estava na equipe e trouxe consigo a *expertise* da revista *Gávea*. A Lygia Pape falava sobre o formato da revista *Gávea*: "É melhor para ler, é melhor não sei o quê...". E aí ela começou a participar, deu uma entrevista para a *Gávea* e depois nos sugeriu: "olha, se todos os artistas entrevistados se comprometessem a fazer a capa, nós não teríamos esse problema de direito autoral, porque dessa forma o artista faz e doa para a instituição. Todo mundo vai querer fazer!". E assim começamos a série, e tudo passou tão rápido que se passaram 25 anos. Foram 25 anos na revista. E o melhor de tudo era a entrada de todos os estudantes novos: Izabela Pucu, Cezar Bartholomeu, André Leal... Todos passaram pela revista e tiveram um envolvimento, uma doação. Isso que o Rogério falou: envolver mais estudantes do programa nas questões, na revista; chamar as pessoas para o Encontro. Acho que os estudantes de hoje podiam participar mais, porque conforme o programa foi crescendo, as linhas de pesquisa foram se tornando mais autônomas e distantes umas das outras.

PVF / Outra coisa importantíssima foi que o programa formou vários professores que se tornaram professores da escola. Então, o programa renovou o quadro acadêmico da Escola de Belas Artes.

RD / E quase todo o Instituto de Artes da Uerj é de ex-alunos nossos!

PVF / E de outras universidades do Brasil e do mundo!

RD / Cyriaco Lopes Pereira leciona em Nova York hoje.

FS / Aproveitando esse gancho, queria fazer uma pergunta para o Rogério. Como foi conseguir verba das agências de fomento não só para produzir a revista, mas também para bolsas para os alunos quando o programa ainda estava se estruturando? E sabemos o quanto artes é um campo extremamente mal representado ou malvisto mesmo por determinados governos. Então, como você conseguiu vencer essa batalha e obter as primeiras verbas públicas para o mestrado?

RM / Bem, a pobreza era franciscana. Existia uma taxa de bancada que era depositada na conta, era uma coisa simples. É difícil saber quanto era na época, mas é só olhar a cara dos primeiros números da revista para ver que não havia recursos. Por intermédio de um aluno que era da gráfica, conseguimos imprimir tudo de graça. Até o papel. Não pagávamos nada!

FS / Na gráfica da universidade?

RM / Sim, a gráfica da universidade fazia tudo. Então, o custo era o mínimo possível. Não precisava de verba do CNPq, não precisava de tanto. Com o tempo, a revista foi adquirindo outros formatos, mas aí já tínhamos mais verba da Capes e do CNPq. Eu lembro até que depois de mim, a Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, que foi coordenadora, conseguiu fazer muita coisa.

RD / Ela fez umas 15 publicações. Eu trabalhei muito com ela!

RM / Eram tempos de vacas gordas, era menos franciscano. E daí o programa adquiriu outros formatos e, até, em 1999, passou a ter doutorado e teve seu nome alterado. Não era mais Mestrado em História da Arte, mas sim Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com mestrado e doutorado.

RD / O primeiro número [5] a ser rodado fora da UFRJ é este aqui, que foi feito na gráfica Velha Lapa, do Antônio Passos, um amigo nosso que fazia um preço camarada. Catávamos o dinheirinho para conseguir fazer a revista. Não havia grana ou verba específica, como na época da última revista que eu rodei. Hoje a revista é *online* e em plataforma digital, o que, aliás, me deixa um pouco chateado porque eu não consigo ver a revista como um todo. Tinha o maior apego à revista em papel. E eu não me apresentei? Eu sou Ronald Duarte, mestre em Linguagens Visuais, da primeira turma. E isso para mim foi o máximo, porque eu não tinha terminado a graduação na EBA, e o Zilio me disse: “Você tem a graduação em direito, então dá para se inscrever na pós”. Apresentei meu diploma de direito e passei, porque eu estava fazendo um curso na Unirio de

história da arte moderna com Ronaldo Brito. Estudava Giulio Carlo Argan. E foi justamente o livro dele a bibliografia adotada pela linha de Linguagens Visuais. Então, foi outra sorte entrar no programa e encontrar a Lygia Pape, estar com o Ronaldo Brito, e depois veio o Zilio montar a linha de pesquisa.

RM / A Lygia era um motorzinho.

PVF / O [Luiz] Bevilacqua era diretor da Coppe, que na época tinha grande poder dentro da universidade.

RD / Exatamente. E ali era o antigo Gente, um Departamento de Engenharia da Coppe que funcionava no galpão e tinha sido desmontado. Virou um depósito de móveis e objetos velhos da universidade. Então, ele nos mostrou aquilo e falou: "Tudo bem, eu consigo esse galpão, mas olha como ele está". E esse foi o primeiro desafio, fazer aquele galpão ficar de uma maneira possível de a galera trabalhar. Todo mundo da turma que já era nômade, que já assistia aula no ateliê ou em outros lugares, estava ávido por um lugar. E quando o galpão abriu, todos começaram a trabalhar, e foi sensacional. Foi o momento mais rico do galpão. Todo mundo trabalhava ao mesmo tempo. Foi também quando o Zilio fez um projeto para conseguir computadores. Depois disso fizemos outro projeto para conseguir o teto de gesso.

PVF / O Zilio, por já ter atuado no Programa de História da Arte da PUC, tinha experiências com o CNPq e a Capes. Ele já era uma pessoa conhecida no meio.

ALL / Ele foi representante de área. E a Sonia Gomes Pereira também.

PVF / Sim, depois. Mas eu acho que previamente ele já trazia uma experiência dessa relação com as agências de fomento.

FS / Vocês poderiam falar um pouco sobre as publicações e os eventos de que estiveram à frente? Eventos de um modo geral que vocês ajudaram a pensar e a produzir. Acho que isso é uma marca de distinção do PPGAV e abriu relações com um público mais amplo, para além das relações institucionais e internas à academia. Isso seria uma espécie de marco importante para a memória do PPGAV.

ALL / Eu lembro que o Guto e a Malu organizavam eventos internacionais – *Hiperorgânicos*. Infelizmente, eu não estou mais com isso muito nítido na memória, mas eles organizaram eventos que repercutiram bastante na área deles e que têm longevidade.

PVF / Eu vejo também que o Programa deu uma condição de autonomia para os alunos realizarem os próprios eventos. Por exemplo, agora está acontecendo uma exposição no Centro de Artes Hélio Oiticica organizada por três alunos da EBA e do PPGAV. Então, isso mostra como o programa propiciou essa, digamos, autoestima. Uma segurança de poder agir dentro do ambiente artístico.

RD / Para cada número da revista nós fazíamos um evento de lançamento no Parque Lage. Sempre convidávamos o artista que foi entrevistado e mais alguém para conversar. Então, era sempre um evento público com muita gente, e isso criou um público de leitores interessados na revista e que perguntavam: "quando é o próximo lançamento? Quem vai ser o artista do próximo lançamento? Quem vocês vão entrevistar?". E o Parque Lage era parceiro para todos esses eventos. Também fizemos lançamentos no Paço Imperial e no Centro de Artes Hélio Oiticica. Fizemos o evento de 10 anos da linha de Linguagens Visuais com exposições, defesas, e uma megaexposição de egressos e atuantes da linha. Fizemos vários eventos de abertura de exposições de pessoas que estão no programa e dialogam com o mundo aqui fora.

ALL / Eu lembrei de um evento de Linguagens Visuais que aconteceu logo quando eu estava entrando no programa. Foi de uma turma de alunos que se inscreveu no edital da Funarte e deslocou por um tempo as aulas de Linguagens para o Palácio Capanema. Vocês lembram disso? No segundo semestre de 2012.

FS / Isso foi um projeto do Cezar Bartholomeu. Foi ganhador de um edital da Funarte de ocupação que promovia uma discussão da academia com o público geral.

PVF / Vários artistas da EBA foram escolhidos para o Prêmio Pipa... Então, isso tudo mostra essa expansão para fora da escola.

RD / Eu mesmo estou no Pipa. Participei do evento *Açúcar Invertido*, que o Edson Barrus organizou no Edifício Gustavo Capanema. Arthur Leandro trouxe árvores de Manaus e uma motosserra, e ficou a semana inteira do evento só cortando árvores, fazendo aquele barulho de motosserra dentro da Funarte.

RM / Isso me fez lembrar daquelas suas experiências em Santa Teresa.

RD / Sim, de quando eu botei fogo nos trilhos da Rua Almirante Alexandrino.

RM / Pois é, aquilo foi incrível. Teve uma participação no bairro todo.

RD / Exatamente! Todo mundo participou. Nós fizemos muitos eventos com o PPGAV e com os estudantes que saíram de lá. Essa relação da universidade

com o mundo se dá muito pelo PPGAV, porque a graduação tem uma distância com a comunidade local. É algo mais recuado e percebemos que as pessoas ficam meio perdidas. Então acho que, dentro da Escola de Belas Artes, o PPGAV é a luz no fim do túnel; é como se fosse a ponte para você sair da instituição, sabendo o que está acontecendo lá fora.

FS/ Tem a ver com o que a Angela comentou: a pós-graduação acabou virando uma oportunidade única não só de profissionalização....

ALL / Mas de desenvolvimento de uma obra. A oportunidade de ganhar uma bolsa de doutorado já é alguma coisa. Tem o tempo das vacas gordas e magras. Eu lembro que a Capes criou um programa de pós-doutorado ótimo, e foi quando eu supervisionei a Giselle Ruiz, que era da área de dança, e ela conseguiu ter uma verba por dois anos para equipar um estúdio na EBA, fazer publicações e dar aulas. Era uma ótima bolsa. E quando acabou esse prazo, o edital seguinte já não era tão bom. Então, nem sempre é possível dar continuidade, e isso é uma pena. A situação é flutuante, às vezes tem muita verba e outras vezes tem menos. Outra coisa que lembrei enquanto vocês falavam é a questão dos convênios com as universidades do exterior. No meu caso, eu fiz um evento no ano da França no Brasil (2009) que envolveu a EBA, e em parte o PPGAV. Nós trouxemos um artista franco-suíço que era escritor e criava desenhos e performances, o Valère Novarina. Ele é uma referência importante no teatro, e a obra dele tem também essa relação fundamental com a visualidade. Na época, a UFRJ tinha um convênio com a Universidade Paris 8, e então foi possível trazer alguns professores e alunos de lá. E eu me lembro que depois vieram os representantes da Universidade Paris 8 para renovar esse convênio.

RD / Na revista *Arte & Ensaios*, por exemplo, a Glória Ferreira contribuiu muito para essa internacionalização, trazendo professores da França para fazer parte do nosso conselho editorial. Houve também um diálogo com a Alemanha. Nessa ocasião, eu, Livia Flores e Cezar Bartholomeu fomos a Berlim para lançar o número 13 da revista.

PVF / Teve um número com lançamento na Tate Gallery. É a edição 14, em 2007, com organização do Michael Asbury e Milton Machado. Eu fui a um seminário em Londres por conta disso.

RD / Livia Flores também participou de seminário em Berlim e expôs a participação da revista. Foram duas edições bilíngues a partir dessas cooperações

com os parceiros ingleses e alemães. E antes de Glória Ferreira morrer, estávamos planejando uma parceria com a Sorbonne, tendo Gilles Tiberghien como contato. A ideia dela era fazer uma revista bilíngue com a França. Os contatos continuam, mas depois que ela teve problema de saúde e precisou sair da revista, não falamos mais nisso. E depois a revista também sofreu cortes de verba, mudou de plataforma, passou de anual para semestral, dentro de uma plataforma que não é mais o papel.

FS / Rogéria, gostaria de fazer alguma pergunta?

Rogéria de Ipanema / Não vou fazer exatamente uma pergunta, mas gostaria de fazer uma colocação e apresentar uma parte de nossa programação para este ano, para o PPGAV ano 40. Faremos um encontro de quatro dias no Paço Imperial, de 23 a 26 de agosto, já incluindo os estudantes ingressantes na seleção de 2025. A ideia é fazer uma programação com módulos que representem toda essa diversidade que vocês apresentaram, com atividades e oportunidades que cada linha proporciona, trazendo, assim, o diálogo da escola com a comunidade. Vejo a extensão como um braço que liga a universidade com a sociedade, sendo também um lugar de capilaridade. Então, gostaria de contar com vocês para juntos pensarmos esses módulos, essas partes de internacionalização; toda essa participação e esses momentos históricos, inaugurais e fundantes que o programa apresentou na constituição. E ouvir vocês é muito importante para entender como aprendemos. Esse desenvolvimento, coragem, luta e persistência na universidade precarizada. Esse encontro inaugura um momento de abraço e celebração, por conta da revista, da coordenação e do PPGAV. Hoje, nossas linhas de pesquisa têm muita autonomia, e isso é salutar, mas penso que neste ano nós temos a missão de colocar essas autonomias em potência para avançar. São consolidações muito importantes. Então, queria agradecer a oportunidade de poder participar disso, e fico muito feliz de compartilhar esse momento com vocês.

André Leal / É uma oportunidade muito rica poder ouvir as experiências de cada linha e acho que escutamos, nessas falas, diferentes atuações do PPGAV em relação à formação de artistas e críticos de arte e também ao circuito artístico brasileiro, que na década de 1990 ainda estava se institucionalizando e que hoje se encontra muito mais consolidado. O PPGAV tem uma característica que é a formação de artistas e a formação teórica, e isso é muito rico. Às vezes essas

formações são estranhas entre si, mas também têm suas conversas. Então, se possível, nessa rodada de comentários vocês poderiam pontuar um pouco mais como entendem a relação entre a formação teórica de artistas e críticos e essa institucionalidade artística no país e na cidade do Rio de Janeiro?

PVF / No meu caso, que fui o participante inicial da linha de Linguagens Visuais, era um desafio porque eu era o único não artista entre os professores. E não acho que era um desafio só para mim; era para os outros também. Nós pensávamos: o que ensinaremos para as pessoas? Qual é o propósito desse curso? Como vai ser? Como vamos conduzir esse curso? E esse processo foi se desenvolvendo ao longo do tempo. Não tínhamos uma ideia preestabelecida. Nós abrimos a pós-graduação com essa ideia de ser um programa teórico-prático dirigido especificamente para artistas. O que era uma ideia já existente nos Estados Unidos, mas no Brasil era algo inédito. Então foi um processo de aprendizado, tanto de um lado como do outro, entender como nos comportávamos naquele ambiente de troca intelectual. E mesmo dentro do grupo de professores, havia certas divergências, pois alguns entendiam que o trabalho do aluno-artista deveria ser o objeto da tese ou o que seria uma tese de artista? A nossa proposta era, então, que fosse feito um texto teórico e uma exposição, que seria o resultado do período de permanência no programa. Isso foi se alterando e se modificando diversas vezes. E foi muito importante a presença do Milton Machado, que vinha da Inglaterra e trazia sua experiência em uma escola importante de lá [Goldsmiths College]. Foi ele quem estabeleceu o chamado SPA – Seminário de Pesquisa em Andamento, que era uma espécie de fórum, de conversas e discussões, em que eram propostos determinados assuntos para ser debatidos por alunos e professores. Isso formou uma espécie de núcleo teórico, um ambiente pensante da linha de pesquisa. Embora os SPAs não existam mais, se mantiveram de outra forma em outras linhas.

ALL / Acho que existe um problema de alfabetização do que é ver uma obra de arte. E aí não tem teoria, não tem prática. Você pega inúmeros artistas ao longo da história que falam sobre sua obra, não de uma forma acadêmica. Uma tese teórica que só cita e repete é um horror. Então, o que você tem que ensinar para um aluno? Não é só pegar o pensamento e fazer citações. E acho que isso é uma questão de geração. Havia uma confusão entre a erudição e o conhecimento. Para fazer uma tese, você tinha que se mostrar muito erudito, citar

muito, conhecer todos os textos, dar conta de uma obra enorme, e mostrar que você dominava o assunto. Mas, o que é realmente importante? A pós-graduação é quando o aluno é autorizado a pensar, e olha que eu ainda acho que no Brasil é tudo muito "tutoriado". Eu acho que na orientação – não sei se já mudou, porque eu já saí faz algum tempo – o professor tinha que escolher o aluno que se encaixasse na sua própria pesquisa. Coitado do aluno! O que é bacana é quando o aluno tem uma ideia e vai fundo naquela ideia, mesmo que seja necessário que o professor coloque alguns limites para fazer com que o trabalho vá para frente. Porque às vezes, alguns alunos "se espalham", se dispersam muito e não conseguem chegar a lugar nenhum. Esse é o trabalho principal do orientador. Numa das bancas das quais participei, no PPGAV, de alunos da área de dança, teve uma aluna, a Daphne Madeira, que fez um trabalho lindo e riquíssimo. Ela começou a defesa com uma cena que já colocava de cara e literalmente a questão do tempo-espaço. Tinha umas gotas que ficavam pingando e faziam barulho, inserindo som e movimento na cena antes da coreografia propriamente dita começar. O ritmo já estava instaurado antes mesmo de o bailarino começar a dançar. Havia ali, portanto, um pensamento da/sobre a cena. Só que lembro que a banca comentou muito o escopo teórico que ela citou. E eu acho que aí está a questão da alfabetização. Não é sobre olhar e falar: "ah, sua cena é linda". É sobre você realmente conseguir perceber quando o aluno está dialogando com os autores que leu, e não apenas citando. Porque, claro, a parte teórica é um exercício importantíssimo para o aluno – não se trata de só apresentar a obra ali sem conseguir explicitar as questões que ela levanta e discute. É importante colocar o trabalho em palavras: justificar, apontar a questão é fundamental! Então, quando você pergunta a relação entre a teoria e a prática, eu acho que a teoria é prática e a prática é teórica. O bom professor da área de artes, que está comprometido com esse campo, vai propiciar que o pensamento se coloque em ação e dialogue com a obra, mesmo que seja um professor teórico. A obra não aparece apenas como citação ou ilustração. Isso é muito importante.

PVF / Eu acho que teoricamente está resolvido, mas na prática não. Cada aluno é diferente.

ALL / Sim, cada aluno é diferente. E cada banca de defesa também é diversa uma da outra, composta por professor externo e de dentro do PPGAV. Mas o que é valorizado na apresentação de um trabalho de pesquisa em arte?

Não estou falando de nós aqui, e sim de uma maneira geral: há uma valorização muito grande da erudição do aluno, quando isso, no fundo, é o de menos.

RD / Eu recomendaria que os alunos lessem pelo menos a *Arte & Ensaios*. Porque se você pegar a coleção inteira da revista, ela é um curso de pós-graduação de altíssimo nível.

PVF / Mas em relação ao resultado do curso, que é a tese escrita, nós nunca conseguimos, no meu ponto de vista, estabelecer um formato de como deve ser. E isso é positivo, porque a tese ela tem que ser flexível, não pode se enquadrar dentro de um formato predeterminado. Isso incorre em problemas, mas também em riquezas.

RD / Um exemplo é a dissertação da Chang Chi Chai, que é um livro dobrável. O trabalho original é lindo. Um livro chinês todo desdobrável. Independente do que está em discussão, é lindo o livro-objeto.

RM / Lembro que estive em Brasília para os encontros nacionais de coordenações. E teve uma encenação do curso de pós-graduação de artes cênicas, e essa era a avaliação. Não tinha isso de teoria. A avaliação era a performance, a prática, com todos os ingredientes da audiovisualidade. Deleuze não apareceu ali. Foi uma experiência única também, não sei se foi duradoura dentro da universidade.

AL / E a relação com um campo mais amplo da arte, envolvendo tanto a prática artística quanto a crítica, a curadoria e a teoria... Vocês veem uma participação do PPGAV nessa institucionalização?

PVF / Sim, sem dúvida. E isso cresceu muito nos últimos anos. Alunos e ex-alunos do PPGAV estão participando de várias situações e eventos novos, residências – isso não existia antes e se tornou comum –, editais, prêmios... Tudo isso tem atraído mais os alunos da escola, ampliado as possibilidades e criado expectativas artísticas. Expectativas de eles se tornarem artistas; não alunos de uma escola de arte, mas artistas no sentido pleno, que se realizam fora da Escola. Isso é uma coisa importante, e Linguagens Visuais contribuiu para isso. Não só ela, mas acho que a Linguagens Visuais, em especial, contribuiu muito.

RD / No *Caderno de Linguagens Visuais*, Carlos Zilio justifica a proposta e a excelência do Mestrado em História da Arte, que recebeu avaliação máxima da Capes, e cita todos os alunos que vinham se destacando no panorama das artes brasileiras e recebiam bolsas de prêmios. Nomes como Simone Michelin, eu,

Cyriaco Lopes, artista pesquisador do MAC de Niterói, Edson Barrus realizando exposições coletivas no Centro de Arte Hélio Oiticica... Quer dizer, vai capitaneando todos os prêmios e a visibilidade de cada um. Os egressos que saem do programa e que não retornam, mas que estão por aí explodindo e levando o nome da instituição. Eu acho que deveria haver esse retorno e nos dar informações de todos que estão por aí, como o Daniel Lannes, que está fazendo um trabalho maravilhoso e reconhecido...

Carlos Azambuja / Sobre a questão dos egressos, no Galpão No Ar, na comissão de comunicação em 2020/2021, havia vídeos com entrevistas dedicados aos egressos. Está lá na página do Galpão.

RD/ Hoje, por exemplo, vários estudantes nossos estão fazendo residência pelo mundo, e não temos o *feedback* para capitanear isso como um peso para a excelência do programa. E isso é importante não só para os 40 anos, mas para os 50, 60 anos que o programa fará. O que eu mais sinto falta, na obrigatoriedade das questões internas, é a interligação das linhas de pesquisa. Por exemplo, eu tenho lembrança do estudante Marco Aurélio Damaceno, que fez doutorado na linha de Poéticas Interdisciplinares e depois virou meu amigão. Ele defendeu sua tese no Galpão, instalou uma torre de caixotes de feira e jogou capoeira. Ou seja, ele só conseguiria fazer aquela apresentação se tivesse um espaço amplo como aquele.

PVF / Esse é um fato que eu tenho notado, alunos que vêm de outros estados para fazer a formação aqui, encontrar com os professores daqui, e levar para a sua cidade de origem todo esse conhecimento.

ALL / Tem que haver diálogo entre as linhas e os campos, tem que ter porosidade. Você tem que procurar onde você encontra comunicação, resposta....

CA / Nós já tivemos no doutorado da nossa linha uma aluna, a Julie Brasil, que veio do mestrado em Linguagens Visuais. Essa interatividade é interessante. E tem ainda outros exemplos...

RI / A melhor coisa que pode acontecer no meio institucional, paralela à questão criativa e orgânica, é a motivação. Temos, de um lado, as exigências de quem nos financia e avalia. Então, temos que promover entre nós uma conversa para que se possa pensar em fazer esse atendimento institucional, mas que encontremos estratégias para continuar com vontade, que isso não nos endureça totalmente. Mas tem que pensar junto! As artes visuais precisam dessa organicidade, dessa vida que tem que permanecer latente além do institucional.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

ALL / Eu acho que tem um lado que é da vida institucional, mas outro que é do aluno, porque ele também pode fazer coisas que não vão contar ponto para ele. Ele vai encontrar diálogo, comunicação, entrosamento e energia. Ele pode fazer uma matéria mesmo que não vá contar ponto. Tem que tomar cuidado com isso, é claro que todo mundo está sobrecarregado, porque agora todo mundo faz tudo! Vocês [docentes] fazem secretariado também, colocam tudo nas plataformas, fazem relatórios, o aluno também tem que fazer relatórios... Mas eu acho que o aluno que é obrigado a fazer o SPA também pode fazer a Desilha, que não é obrigatória. Tem que ter essa vontade de correr atrás. Eu acho que o legal da universidade é isso, de você ir para os diversos lugares: na música, na dança, nas letras, na filosofia, na história, nas artes visuais, obviamente.

FS / Eu queria agradecer a vocês. Foi uma ótima entrevista que vai contribuir bastante para essa publicação tão querida por todos nós, e acho que será um documento importante para a memória do PPGAV e, também, da universidade.

Segunda parte

FS / Estamos comemorando a efeméride dos 40 anos do PPGAV e, no ano passado, houve o aniversário de 30 anos da *Arte & Ensaios*. Vocês podem nos contar sobre o início do programa? Como essa ideia chegou à reitoria da UFRJ? Se ela foi bem aceita ou não. Os trâmites junto às agências de fomento para conseguir as bolsas, o grupo inicial de docentes, a primeira turma de discentes. Enfim, resgatar um pouco essa memória do programa.

Sonia Gomes Pereira / Começo eu? É por ordem de antiguidade, então sou eu (risos). Vou lhe contar assim o que me lembro. Na época que o professor Almir Paredes era diretor da Escola de Belas Artes, ele fez um plano de que cada departamento deveria ter uma pós. Então ele fez o plano de um mestrado em história da arte para o nosso departamento, que hoje é História e Teoria da Arte, mas que naquela época tinha outro nome... acho que era Integração Cultural.

Maria Luisa Távora / BAC, Belas Artes Cultural.

SGP / Era nesse departamento que ficavam as histórias da arte. E o que aconteceu? O único departamento que teve fôlego naquela época para implantar uma pós-graduação foi o nosso, porque nós já tínhamos professores com

mestrado, e eu acho que havia alguns, como eu, no início com doutorado. Então começou por esse Mestrado em História da Arte. E logo depois, surgiu outra linha dentro desse Mestrado em História da Arte, que era Antropologia da Arte. Maria Luisa, se eu falar alguma coisa e você lembrar que eu estou errando, você me corrija. Essa linha de Antropologia da Arte foi uma coisa muito interessante, porque vieram alguns professores do Museu Nacional. E professores incríveis, como a Berta Ribeiro; a Heloisa Fénelon também era uma pesquisadora competente. E outro professor que eu agora não lembro o nome, eu estou esquecendo um pouco as coisas, mas tudo bem. Eu acho que se chamava Hélio [Viana]. Mas, sobretudo, elas duas, elas vieram para cá, tem uma explicação. No Museu Nacional, a pós-graduação de lá era toda Antropologia Cultural. Elas nunca entraram na pós-graduação de lá. E elas faziam Cultura Material. Então elas se sentiram muito satisfeitas de vir trabalhar aqui. A Berta era uma grande pesquisadora, tendo feito junto com o Darcy Ribeiro pesquisa de campo, entre indígenas e tudo. E o pessoal do curso de *design*, se interessou muito por essa linha. Roberto Verschleisser, por exemplo; porque tem muita ligação com o *design*, a cultura material. Então apareceu essa segunda linha que era de Antropologia da Arte. Mais tarde um pouco, eu vou falar primeiro da questão das linhas. Mais ou menos nos anos 1990, o Carlos Zilio fez concurso para cá. Eu era coordenadora. E... eu tenho muitos defeitos, mas eu tenho algumas pequenas qualidades; assim, eu estou sempre pensando no futuro. Eu pensei assim, poxa já temos a Lygia Pape, professora permanente da escola. O Paulo Venancio Filho tinha feito o concurso, tinha entrado. Aí, um dia, eu estou conversando com a Piedade Grinberg, que era aluna nossa, e eu falei com ela assim, por que você não fala para o Carlos Zilio fazer esse concurso para professor adjunto? Porque eu ouvia falar que o curso da PUC estava tendo alguns problemas, porque o pessoal da história era majoritário. Ele veio, fez o concurso e entrou. Mas isso é muito interessante, que o primeiro dia... eu o conhecia de nome, mas eu não o conhecia pessoalmente. A primeira vez que eu encontrei com ele aqui, ele falou assim, "eu quero que você saiba que se eu passar e eu entrando, quero abrir uma linha de Linguagens Visuais". Não sei se ele usou o nome Linguagens Visuais, mas ele foi logo dizendo isso. "E eu sou um voluntarista", falou assim para mim. Eu achei interessante. Bom, aí ele passou e ficaram três professores com bastante, vamos dizer assim, potência para abrir uma linha. Ficou uma coisa esquisita porque era

um Mestrado em História da Arte, o nome prendendo história da arte, com três linhas muito diferentes. Mas nós abrimos. Eu lembro que a reunião na congregação para a aprovação foi um tema delicado porque, pelo projeto original, cada departamento teria a sua pós-graduação. Então nós estávamos nos metendo em outra área, mas acabou passando. Acho que foi em 1995, depois que conseguimos resolver a novela do reconhecimento e da avaliação, que depois eu vou retomar para falar um pouquinho. Em 1995, nós tivemos fôlego para transformar em doutorado. Aí passamos para doutorado em artes e o Programa de Pós-graduação em Arte Visuais, que é um nome muito melhor, não é? E as três linhas continuaram, só que a Antropologia da Arte, a essa altura, as duas já tinham morrido (Berta Ribeiro e Heloisa Fénelon), então, a Antropologia da Arte não era mais antropologia, porque as duas é que eram antropólogas mesmo. Então, os novos professores eram Rogério Medeiros, Rozsa Vel Zoladz. E, depois, Carla Dias e Rogéria de Ipanema. Mas, enfim, reorganizaram essa linha com o nome de Imagem e Cultura, então ficaram História e Crítica da Arte, Imagem e Cultura e Linguagens Visuais. Já doutorado, mais tarde, entrou Poéticas Interdisciplinares. Então, agora, as grandes emoções, nesse início, foram a questão do reconhecimento e a questão da nossa avaliação. Porque quando ele começou a funcionar, em 1985, nós éramos totalmente inexperientes. Para falar a verdade, não tínhamos a menor noção de como funcionava uma pós-graduação. E mesmo na nossa área não tinha muito no Brasil.

CA / Nós fomos o primeiro?

SGP / Nós fomos o primeiro curso de mestrado em história da arte no Rio de Janeiro. Então, o coordenador que entrou na época, ele tomou uma atitude assim, interessante, ele não registrou nada. Sabe? Ele não registrou as disciplinas, não fazia relatório e mandava para a Capes, porque pelo modelo novo de pós-graduação, você sabe que é tudo gerido pela Capes; é a Capes quem dá dinheiro, é a Capes quem dá bolsa. Então, você não pode ficar dentro da sua escola. Você tem que se comunicar com a UFRJ e com a Capes. Bom, acontece que a primeira turma, da qual a Maria Luisa fazia parte, que ela vai falar daqui a pouco, estava quase se formando e o curso não existia. O curso era, sim, uma abstração, sabe? Então, o segundo, ele saiu, esse primeiro coordenador, e entrou o Almir Paredes, entrou já quase se aposentando. Então ele fez uma tarefa hercúlea, vamos dizer assim, interna: registrou as disciplinas todas na

reitoria, tudo como mandava o figurino, para poder depois ter histórico escolar, diploma. E começou a fazer os relatórios Capes, que naquela época eram feitos à mão, você acredita? Era uma loucura. Mas, enfim, ele batalhou, ele é muito disciplinado. E nós começamos... Eu depois entrei como coordenadora, mas então essa parte interna o Almir já tinha feito. A minha fase foi a questão com a Capes, quando mandávamos os relatórios. Mandava aqueles relatórios, aí vinha... A Rogéria hoje até estava falando sobre isso... Aí vinha conceito C. Eu falei, mas por que C? Eu também não tinha muita experiência de pós-graduação, como eu passei a ter depois. Mas eu achava que era injusto. E era aquela luta. Quando penso nisso, eu penso que foi do século 19. Não tinha *e-mail*, não tinha como telefonar para a Capes, porque você ficava horas ao telefone dando ocupado. Começou a ter fax, só tinha fax na decania. Íamos em romaria para passar um fax. Enfim, mas sabe que aconteceu algo muito interessante, eu vivia nessa agonia, telefonando, mandando documento, argumentando que éramos muito melhor do que C. Como é que nós tiramos C, isto e aquilo? Aí um dia, uma professora nossa, Russo...Vanda, eu encontrei com ela no corredor e ela falou assim, "por que você não conversa com o Carlos Russo", marido dela, que foi um dos criadores da Coppe? E a Coppe foi uma história de ouro, vamos dizer assim, dentro da universidade. Aí eu marquei um encontro com ele, ele foi muito gentil. Ele falou comigo assim: "você só resolve isso indo lá pessoalmente. Esse negócio de telefonema e documento, eles não leem direito". Aí eu fiz isso. O Valdir Soares era, na época, diretor adjunto de pós-graduação. Eu falei assim: "Valdir, se você descolar uma passagem para mim, eu tenho onde ficar porque eu tenho dois irmãos que moram em Brasília". Eu fui com uma mala, porque eu parecia que vendia coisa a prestação, sabe? Porque eu peguei as melhores teses defendidas para mostrar nossa produção acadêmica. Fui com uma mala só de documentos, aí eu fiquei lá, esperei à beça. E aí, conversei com uma senhora, ela foi muito gentil, não apressou. Eu sei que conseguimos passar para B. Porque era uma vergonha. Estávamos fazendo um esforço enorme. Trabalhando muito. O curso quando abriu, teve uma quantidade enorme de alunos, porque tinha gente querendo a pós-graduação, e nós fazendo aquele esforço e morrendo na praia. E eu acho que naquela época, sendo B, você podia já pensar em abrir o doutorado, ou eu não sei se chegamos ao A. Eu sei que teve uma época que nós éramos A. Eu acredito que até hoje sejamos o topo da área em artes visuais.

Não sei se mudou o quadro até agora, porque na época que eu fui, durante um tempo, representante na Capes, e depois no CNPq, era assim, música bombava. Porque música faz contato internacional muito fácil. Você olhava o currículo dos professores, um estudou na Alemanha, outro estudou nos Estados Unidos, em Harvard, outro estudou na Califórnia. O curso de música da UFRGS era 7. Ainda continua, não é? Era o topo. Agora, de artes visuais, era seis. O topo é seis. E nós somos o topo. Eu tenho muito orgulho da nossa pós-graduação, porque, é verdade, eu acho que apesar, e vamos dizer assim, tinha uma mediocridade bastante generalizada, que não acho que seja só da área de artes, nós conseguimos fazer um programa bom, as linhas fizeram um trabalho sério com os alunos, desenvolvemos linhas de pesquisa, e eu tenho muito orgulho da pós-graduação que conseguimos fazer aqui. Eu não quero ficar me comparando, por exemplo. Eu sei que a Uerj é diferente. Mas é bacana que os programas sejam diferentes, porque nos Estados Unidos, por exemplo, é muito comum isso. Quer dizer, assim, o aluno quer trabalhar com arte medieval, aí ele diz, olha, a universidade boa para isso é tal. Então as universidades se distinguem. E os programas de pós-graduação se distinguem porque eles têm linhas que uns têm e outros não têm, e eu acho que essa variedade é bacana. Então, aqui no Rio é a Uerj. Nós somos colegas, trocamos figurinhas. E acho que isso é muito saudável, e tem a UFF também. A UFF é mais recente. Eu acho que talvez troquemos menos figurinhas, mas com Luciano Vinhosa e Viviane Matesco os contatos são mais estreitos. Eu acho que isso é interessante. Quanto aos outros estados, aconteceu muito isso. A USP foi a primeira do Brasil e tinha a melhor avaliação. Quando os avaliadores resolveram assim, vamos ver isso aqui, como é que funciona, ela perdeu um pouco. Eu não sei agora como está. E foi uma área, na Capes, que bombou. O aumento da pós-graduação em artes. A Vera Beatriz Siqueira, que é a atual representante, tem trazido números. O crescimento da pós-graduação no Brasil é uma coisa assombrosa. Quando a pós-graduação em artes começou, é uma história muito interessante, porque ela começou pela parte teórica. Foram os professores de teoria, ou formados em história da arte, ou vindos de filosofia e estética. Esses programas foram, geralmente, fundados por essa equipe mais teórica. Depois, é que os artistas... E dizem, não sei se é verdade, porque agora estou talvez um pouco afastada, que agora os artistas estão dando banho. As linhas ligadas aos artistas cresceram muito, eles estão expondo, ganhando

prêmios, fazendo curadorias. Acho que eu podia parar daqui a pouco para não falar demais. E a história da arte, a crítica da arte, ela passa por uma crise como todas as histórias. Mas é ainda bastante potente. Não sei se a Maria Luisa vai concordar comigo, mas quando vamos para esses congressos, da Anpap, por exemplo, você sente que os artistas, tanto professores como estudantes, eles cresceram muito, abriram um espaço. E é aquilo que nós estávamos falando antes, as agências ainda não reconheceram esse aumento. Por isso que vivemos uma situação de poucas verbas, poucas bolsas, comparados com outras áreas. Comparando a área de artes com uma outra área, fulano tem não sei quantas bolsas, tem mais bolsas que alunos. Mas como? Aí depois diz que trabalha com demanda. Porque o mantra dessas agências é dizer, "nós trabalhamos com demanda". De imediato era isso que eu ia falar. Não sei se vocês querem depois detalhar mais alguma coisa.

FS / Maria Luisa, por favor.

MLT / Bom, então, enquanto a Sonia está aqui desde o começo como professora, eu fui aluna na primeira turma do mestrado, que durava quatro anos. Eram quatro anos, era um doutorado praticamente. E enfim, ele era muito aguardado. Quando ela disse que havia um grupo grande interessado, eu me lembro que estava morando fora do Rio e voltei em 1984. Eu já dava aula na universidade, já tinha feito a minha entrada na universidade e achava que tinha alguma coisa para mim. Dez anos fora do Rio, eu achava que eu tinha que voltar a estudar de novo, fazer um curso, e vim toda contente para fazer. Me lembro que eu me matriculei num curso com Sandra Santos de gravura no MAM, para ter contato com as pessoas. E no meio do caminho, no segundo semestre, eu fiquei sabendo que tinha um curso de especialização de história da arte e arquitetura na PUC. Então, em fevereiro de 1985, fiz a prova, entrei para esse curso, que foi assim, muito importante, um curso muito bom na época. E aí, a UFRJ recebeu a licença para criar o mestrado. Então eu fiz esse curso, conheci o Zilio de lá porque ele era professor e o coordenador desse curso na PUC. Mesmo cursando a especialização, eu fiz prova para o mestrado da EBA/UFRJ. Era impressionante a quantidade de candidatos e o que era essa prova. Fazíamos de seis a sete provas para entrar: de semiótica, de antropologia, de arte brasileira, de arte internacional, uma redação e língua estrangeira. Sete provas (risos). Hoje o pessoal quer entrar no doutorado sem fazer nenhuma. Então, o pessoal que passou era uma

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

turma muito boa, até porque já estava atuando no campo da história da arte e que queria um título, melhorar, então... Várias pessoas que estavam dando aula de história da arte, pessoas já atuando nas universidades e em pesquisa. Eu já atuava na universidade, na história da arte daqui. Tivemos professores também interessantes. E assim como nós fizemos provas desses assuntos específicos, nós também tínhamos um corpo de disciplinas bem grande.

SGP / Posso fazer uma pequena observação? Esse início, tivemos que chamar muitos professores de fora, não é? Porque não tinha doutores aqui. Naquela época não havia doutorado em arte. Nós todos fizemos doutorado fora.

MLT / O nosso era o primeiro mestrado do Rio de Janeiro. Então todo mundo estava esperando... Pessoal da UFF, da Uerj. Era um corpo quase que de docentes, discentes. Fiz um curso com Sonia que estava fazendo doutorado, já mais para o final (risos), sobre... ecletismo. Publicamos os artigos, enfim. O meu orientador foi Guilherme Sias Barbosa, que não era da Escola de Belas Artes, mas da comunicação, se não me engano. Então, assim, nós tivemos pessoas da comunicação, museologia, alguns eram daqui [EBA]. Queria chamar atenção para Maria Luiza Falabella, que foi uma importante professora nesse período. Era uma pessoa muito interessante e generosa. Eu cheguei aqui em 1985, no Rio, e fui para o departamento, e ela me via como uma pessoa nova no departamento, perguntava, falava sobre livros. E ela sempre trazia espontaneamente coisas que ela achava que eram importantes para as disciplinas que lecionava. E aí eu lembro que o livro do Giulio Carlo Argan, *História da Arte Moderna*, eu comprei na PUC, quando estudava lá, quer dizer, eu não estava aqui, e foi uma colega argentina que disse para nós, "ó, eu estou indo para a Argentina", e já estava sendo orientado para nós termos esse livro. Na PUC, o Ronaldo Brito falava muito em Argan, Fernando Cocchiarale, todos os professores tinham muitas referências no Argan. Aí eu comprei, eram dois volumes, em espanhol. Eu trouxe para a Falabella e ela perguntou, "posso xerocar todos os livros?". Então, assim, tivemos professores muito interessantes e de vários lugares. E isso era algo importante. Depois, tendo obtido o título, fui chamada para a pós e comecei o trabalho. É interessante porque, quando hoje eu olho o corpo docente atual da pós, quase todos esses jovens professoresforam nossos alunos. É interessante vermos essa continuidade de trabalho. Lembro o seguinte: a EBA teve dificuldades com o nosso curso, porque as pessoas achavam que vindo fazer o mestrado não deveria ter prova para quem fosse professor da escola.

SGP / Queriam que não houvesse prova.

MLT / Queriam, pleitearam. E entendíamos que todo mundo deveria fazer prova, avaliação. Por que ser professor dá essa vantagem? Na verdade, eu penso que muitas dessas pessoas estavam olhando a questão mesmo monetária, de ter um título e passar a ganhar como mestre, entendeu? Porque não eram pessoas mesmo com nenhum perfil. E tivemos essa dificuldade porque negava a entrada e, mesmo assim, quando a pessoa já tinha o título, obtido até em outra universidade. Isso aconteceu por muito tempo. Por causa das bolsas, essas coisas, eles achavam que a pós tinha dinheiro. Então, tudo que pedíamos que incluísse dinheiro, na congregação, não passava. Não sei se vocês sabem, mas eu fui durante dez anos representante dos professores adjuntos na congregação da EBA. Pensava-se por que ia pegar o dinheiro da escola para a pós? Então nós tivemos uma resistência surda, porque eles achavam que nós nos achávamos superiores. A pós ia ser uma confraria de mestres ou uma confraria de doutores. Nós tivemos essa dificuldade, era uma resistência surda. Eu vivi essa resistência porque estava na congregação para votar, e os argumentos eram sempre esses: a pós tinha dinheiro, por que pedir mais? Eu me lembro que quando fui coordenadora nós tínhamos 34 bolsas. Já com o doutorado, 34 bolsas. Imaginem como a coisa mudou. Todo mundo que entrava, praticamente, os dez primeiros, em cada linha, ganhavam bolsa. E havia as dificuldades de, por exemplo, alguns estudantes queriam trabalhar e ter bolsa. Foi uma experiência interessante para mim a coordenação do programa. Acho importante falar sobre duas experiências que tive. Uma foi o mestrado interinstitucional com a Universidade Federal do Pará. Estava eu no telefone... Parênteses: eu tinha sido professora da UFPA. Então, estou na minha sala aqui, atendo o telefone: "Professora Maria Luisa? Professora, aqui é fulano, seu ex-aluno". Eu sabia quem era. "Agora sou chefe de departamento. A Capes abriu a possibilidade de fazermos um mestrado interinstitucional." Porque até montar um mestrado, capacitar todo mundo, o interinstitucional capacitava o conjunto de um departamento. O mestrado interinstitucional com eles funcionou de 2002 a 2003. Fizemos a prova um ano antes, e as aulas tinham que ser dadas lá, em Belém. No período de aulas, vários professores passavam uma semana no Pará oferecendo suas disciplinas. No penúltimo semestre, eles vinham para cá. E o último semestre, eles ficavam em Belém. Então a orientação era por *e-mail*, não era *online*, era por *e-mail*. Enfim, então todos defenderam, foram sete alunos candidatos. Apresentaram sete vagas para a Capes e a Capes aprovou

tudo. Eram todos professores e uma pessoa, que era professora do Colégio de Aplicação, que foi até minha orientanda. Acho que foi uma experiência muito interessante para nós, eles virem e se juntarem aqui com os nossos alunos etc. Eu sempre vou a Belém, eles me convidam para fazer avaliações, mas porque eu fui professora de lá. Assim que eles voltaram com títulos de mestres, eles criaram uma especialização em Arte e Cultura, pois eles tinham muita gente de comunicação também. Fizeram uma especialização que tinha muitos candidatos cada vez que faziam os exames de entrada. Depois dessa especialização, eles se organizaram e fizeram um mestrado. Muito rapidamente, eles saíram do conceito inicial de um mestrado, que é três ou quatro. E agora acho que estão com o doutorado seis.

SGP / É mesmo? Impressionante.

MLT / São nossos concorrentes! O doutorado foi criado em 2004. Eu perguntei isso ao professor Afonso Medeiros, que é um ex-aluno sempre especial, qual era o conceito atual. Ele disse 6. Então, isso foi fruto desse trabalho que fizemos. Outra coisa que também aconteceu no último ano da minha gestão, que foi um projeto que a Capes lançou de qualificação institucional, o PQI. Do que se tratava? Você pegava um departamento, solicitava essa qualificação, e ela aprovou. Esta qualificação foi feita com professores do Amapá. E aí eles vinham fazer prova aqui. E passavam ou não passavam, teve uma pessoa que eu me lembro que fez duas ou três vezes a nossa seleção e não passou. Enfim, faziam o curso aqui. Eles vinham para cá, então eram liberados para fazer isso. Belém foi mais objetivo e mais verdadeiro, sabe. Deram continuidade em nível de pós. O professor Afonso Medeiros me afirmou: “A importância de ter feito o curso com vocês, o mestrado interinstitucional, foi trazer para aqui para a Amazônia a possibilidade de pós-graduação em arte”. Porque tinha pós-graduação em tudo lá na UFPA. Arquitetura, tudo... mas arte para quê? Para que arte, pós? Então ele disse que aquilo deu, assim, substância para a solicitação e a implantação do curso, o apoio que eles receberam e tudo. Então isso foi muito importante. Eu me lembro que, para o PQI, eu saí da coordenação. Quem ficou foi a Cybele Vidal Neto Fernandes na coordenação. Então, isso foi muito importante. E lembrando a Sonia, a pós passou por momentos difíceis, quando ela falou daquele coordenador que não mandava nada. Entraram alunos na sala da coordenação e mexeram nas gavetas. Eu nunca esqueci: eles descobriram na última gaveta da mesa desse coordenador, toda a papelada para o relatório Capes em branco.

SGP / Ele não fazia.

MLT / Entendeu? Você não sabia disso?

SGP / Sabia!

MLT / Então, foi um escândalo, ele não mandava. Por isso, não melhorávamos nosso conceito. Não sei por quê. Realmente, não consigo entender isso.

SGP / Posso fazer uma observação? Eu acho que esse ponto que a Maria Luisa falou é muito importante. É o que eu não falei. Quando nós começamos, o nosso curso já foi pensado, quando nos estruturamos mesmo, para ter uma inclusão nacional. E a Escola tinha aquela ideia de que iríamos qualificar os professores. Então foi uma situação muito delicada. Professores faziam uma prova, eram reprovados, era uma situação muito chata. Mas batemos o pé e prosseguimos. Maria Luisa também deve ter sentido isso, porque nós como coordenadoras... Vocês também, quando foram coordenadores, somos chamados para aquelas reuniões nacionais de coordenador. Nessas ocasiões víamos que, por exemplo, a reitoria da UFRGS apoiava muitos cursos de artes. Ela apoiava, quer dizer, entravam com verbas. E nós sempre sentíamos isso, que éramos nós sozinhos. Eu acho que a Maria Luisa tocou num ponto importante.

MLT / Era isso, sim. E quando tivemos um colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, que foi em Porto Alegre, eles pediram para se reunir conosco, os cariocas, para que contássemos como tinha sido a criação da pós-graduação. E se vocês olharem, o programa de artes da UFRGS é muito parecido com o nosso. Por causa disso, porque nós fomos para uma reunião, almoçamos juntos e fizemos uma reunião durante uma tarde inteira, você se lembra disso?

SGP / Lembro.

MLT / E eles perguntando como é que fazia, como é que fez, que matérias, como que é, qual era o objetivo etc.

SGP / Posso falar? Eu estou interrompendo você, mas é do bem.

MLT / Não, pode, é para falar.

SGP / Para o nosso projeto de doutorado fizemos uma pequena comissão. Era eu, Zilio e Paulo Houayek, lembra? Então, sabe o que nós fizemos na época? Em 1995, nós pegamos todos os projetos dos cursos de pós-graduação do Brasil. E mais, naturalmente, a regulamentação da UFRJ e o que a Capes recomendava. Então nós fizemos, na época, um curso bem bacana.

MLT / Era muito bom.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

SGP / Muito bom, muito bem pensado.

MLT / As pessoas chegavam, dava até medo, porque queríamos conversar certas coisas, as pessoas tinham medo de conversar conosco, porque éramos do melhor curso, não sei o quê... Era isso assim, sabe?

SGP / É, isso foi muito interessante. Teve uma época que nós éramos as divas (risos).

MLT / Tanto você quanto eu fomos convidadas para fazer a avaliação de cursos.

SGP / Fala da revista.

MLT / Então, chega a revista. Eu não sei a partir de qual número, mas eu me lembro que eu fiquei quase dez anos. A do Artur Barrio, que eu não sei o número, era a Ana Cavalcanti sozinha, mas ela já tinha me chamado. Eu entrei e fizemos um lançamento no Parque Lage com o Barrio. Todos na expectativa do lançamento e da mesa com o artista e o Barrio, cinco horas antes, mandou daquele jeito que ele escreve, disse que não podia comparecer. Nunca esqueço. Dali pra frente, fiquei até o último que foi impresso. Quem fez parte daquela experiência, ganhou muito. Fiquei um ano como editora com a Ana e depois dividindo com o Cezar Bartholomeu. Desde o começo, tudo era público, coletivo. De repente: "Qual artista nós vamos chamar? Por que nós vamos chamar?". Tínhamos que escolher o artista porque criava uma correspondência com a capa que ele ou ela criaria assim como havia uma relação com a entrevista. Quando eu estive lá, em geral, conseguíamos ter para cada parte da revista dois ou três alunos que ficavam responsáveis. Tinha uma que era responsável pela liberação de texto. Outro que participava da entrevista. Então, foi um aprendizado para os alunos. "Vão lá para a revista porque é um aprendizado", eu dizia. E nós tivemos uma aluna aqui que foi da revista e participou também muito dos encontros como organizadora, que é atualmente professora da arquitetura [na FAU/UFRJ], Maria Clara Amado Martins. Logo quando ela se formou, ela foi convidada para organizar um encontro internacional sobre Daubigny no MEC, no Palácio Capanema. Era um encontro que trouxe gente do mundo inteiro que pesquisava sobre esse artista. Era uma senhora responsabilidade. Ela me afirmou: "Eu devo à pós saber lidar com uma coisa dessa natureza".

SGP / Eu acho que esse foi um ponto sempre muito positivo da nossa pós-graduação, que foi a colaboração dos estudantes. Talvez até pela precariedade, não é, Maria Luisa? Tínhamos sempre problema de funcionários.

MLT / Mas eu acho que tivemos esse olhar. Esse olhar de formação.

SGP / Tivemos esse olhar. A revista era feita com os alunos. Eu, toda vez que falo aluno, eu me lembro do Enéias Valle, que não pode falar aluno, tem que falar estudante. Os Encontros... Os alunos tiveram um protagonismo dentro do programa muito importante. A participação era espontânea mesmo, porque nós sempre, até no próprio currículo, nos valorizávamos. Então o aluno tendo bolsa...

MLT / Para o bolsista, sobretudo.

SGP / Ele teria que dar alguma contribuição ao programa. Então, ou ele ajudava na revista, ou ele ajudava no encontro. Isso é uma coisa muito interessante. E a revista... A revista nossa era e ainda é uma referência. Eu cansava de ver na bibliografia de colegas, o pessoal da UnB usava direto. Além de ser linda, começou com uma apostila, lembra? O Rogério, quando foi coordenador, é quem começou a fazer essa revista. O nome *Arte & Ensaios* foi dado na época dele. E eram umas apostilas, sabe? Bom, era interessante. Mas eram umas apostilas assim grandes.

MLT / Veja, nós é que inauguramos esse tipo de revista. A USP também era isso. Todas elas faziam umas meio apostiladas.

SGP / Agora, devemos muito a Glorinha Ferreira. Esquecemos de falar da Glorinha, porque essa...

MLT / Eu ainda não falei (risos). A presença da Glória foi muito importante.

SGP / Foi importantíssima...

MLT / Nós tivemos uma grande colaboradora que foi a Lygia Pape, foi quem programou esse tipo de capa. Ela fez uma capa, toda preta, para a edição número 5 e a partir dali continuamos usando esse modelo de o artista convidado realizar a capa do número da revista. Um destaque para mim foi a visão que tivemos com a revista em relação à entrevista. Parece que ao convidar uma pessoa para ser entrevistada, ela possui alguma importância. É uma visão histórica muito moderna. No meu doutorado no Ifcs, eu fiz um curso com a Marieta Moraes, e ela tratava da questão da história oral. Então... Nós fomos os primeiros a reconhecer, academicamente, a importância da história oral por meio da nossa revista. É isso que ela deu. Você vê várias pessoas citando o que um artista disse para nós na entrevista do número tal. E a ideia de que você consegue, primeiro porque ela lutava lá, Marieta, com as pessoas, porque elas diziam que a entrevista é prenhe de subjetividade etc. E aí, ela conversava sobre os documentos tão considerados

importantes, quando ela sabia que a história... Ela pegava assim e mostrava, "olha, esse documento não foi escrito por fulano, foi escrito pelo secretário dele, ele só assinou, então não é ele que pensa, foi o fulano, era a política, não sei". Então, para mostrar que aquilo que não tinha subjetividade tinha! Ela sempre foi uma pessoa importante para a Fundação Getulio Vargas, porque ela pleiteou isso. E eu me lembro de que eu vim com essa ideia também... Sempre me preocupei com o conjunto de artistas com que eu lido; eles estavam vivos, e tratei de fazer entrevista logo com eles. Hoje, dos que eu sempre tratei, só estão vivas Maria Bonomi, Thereza Miranda e Anna Bella Geiger, com 90 anos. Eu também participei no Sesc para a edição da série de três volumes: *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Trabalho que começou com outra pessoa nas entrevistas. Meu trabalho foi organizar e editar as entrevistas. Eu comecei a fazer gravura no Sesc, porque queria fazer gravura, já tinha feito no MAM. E abriram um ateliê no Sesc-Tijuca parecido com a ateliê do MAM, quer dizer, projetado pelo arquiteto para ser um ateliê, onde você vai usar ácido, área do ácido. Eu fui para lá e fiquei quieta. Eu sou professora... Meio quieta, eu queria ser aluna como as outras pessoas do ateliê. Chega um dia, o professor Mário Barata entra no ateliê e virou-se para Heloisa Ferreira, a coordenadora do ateliê. Ele nem falou comigo. Ele pergunta: "Heloisa, você tem uma pessoa aqui para trabalhar? Eu tenho um conjunto de entrevistas [que gerou o referido livro] e preciso fazer a edição, porque o Sesc topa editar". Eu falei, meu Deus do céu. Ô, Mário Barata... Eu estava fazendo ainda o doutorado. Mas deu certo. Eu disse: "Eu faço" [Maria Luisa e Pires Ferreira acabaram sendo as organizadoras do livro]. Era um livro por ano, uma edição por ano, 1995, 1996 e 1997. Eram três volumes para fazer, eram 24 entrevistas importantíssimas. Vejo hoje que as pessoas estão usando como referência em trabalhos dos quais participo das bancas de avaliação. Foi dado esse livro, foi enviado para todas as bibliotecas, eu mesma fiz a lista de bibliotecas. Na verdade, de novo, eu acreditando na entrevista como algo importante. Consegui incluir uma entrevista com Livio Abramo que chegara aqui para uma exposição da Fayga Ostrower. Eu perguntei: "Lívio, eu preciso conversar com você. Você ficará por quantos dias aqui?". E ele: "Vou ficar três, quatro dias". Ele morava em Assunção. "Você conversa comigo?", eu disse. E ele: "Converso". No outro dia eu fui com meu gravador. Ele estava querendo voltar para o Brasil, o que não conseguiu; voltou para ser enterrado. Ele queria voltar para o Brasil e não

deixavam, porque não iam dar nenhum cargo a ele, nenhum dinheiro, nenhuma pensão nem nada. Ele não podia vir para cá sem ter uma fonte de renda. Então, acho que as nossas entrevistas são muito boas, até pensando no conjunto da revista. E não é só isso, aquele compromisso do artista com a capa, isso é muito importante também. Essa ligação porque nós tínhamos Artes Visuais aqui, por que não valorizar essa parte? E a divisão. Eu acho importante também que nós tenhamos aquela página dupla, que é do artista. A nossa revista tem a medida certa, nem mais nem menos. Talvez ela tenha crescido um pouquinho mais por ter passado a ser só *online* e aí tem espaço, não tem valor de impressão. Ronald foi uma pessoa muito importante para a revista. Ele começou com a Glorinha, e depois ele que segurou tudo. Ele é quem dizia para nós, editores, o que tinha que ser feito. Ele já dizia coisas assim, "isso não vai dar certo", "não pensa assim porque não vai dar certo". Então, o Ronald ajudou muito, nessa parte das entrevistas também. Ele lidava muito bem com os artistas e pedíamos para ele convidar. O Cezar tinha que ser entrevistado, porque ele tem alguma coisa bastante importante para dizer.

SGP / Eu posso falar uma coisa? Não, eu não estou roubando do tempo dela (risos). Ela falou uma coisa muito certa. O Ronald foi uma pessoa muito importante, sobretudo por causa do galpão. Quer dizer, para a revista também. Que a história do galpão, eu não falei, eu não coloquei, mas foi uma novela. Porque aquele espaço, Maria Luisa me corrija se eu estiver errada, aquele espaço, eu não sei por que cargas d'água, aquele espaço do galpão foi cedido por uma espécie de residência em arte do pessoal da prefeitura. Era um convênio com a prefeitura. E até alunos nossos, como o David Cury estava lá. Aí, o Ronald chegou e falou assim, "olha, o contrato com a prefeitura está acabando. Não vamos entregar esse espaço". E a nova linha de Linguagens Visuais estava tendo muita dificuldade de arranjar um espaço, porque também é essa briga... Queda de braço com o pessoal da escola. Então, arranjar um ateliê não era fácil. Então, a linha foi para lá. Mas só que aquilo era de boca. Tudo era de boca. Aí, na época do [José Henrique] Vilhena como reitor... Foi um período terrível, o Consuni rompeu com ele, foi uma coisa de louco, o período do Vilhena. Mas aí, não posso dizer outra palavra, na cara de pau, eu e o Zilio, o Zilio sempre me cobrando, eu era coordenadora. Ah, o pessoal do lado, querendo ocupar o galpão...

MLT / Querendo ocupar, expandir o espaço.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 49,
jan.-jun. 2025

SGP / Era o pessoal de saúde do trabalho. Diziam que estavam apertados, queriam o galpão, então nós precisávamos de um papel. Eu sei que nós fomos falar com a Vilhena. Ele parecia, ele era um senhor, até que não era feio, não, mas ele parecia um pouco dom João VI (risos). Ele foi gentil, mas ficou, sabe, em cima do muro. Ele disse que o assunto deveria ser levado ao Consuni. Eu sabia que ele não se relacionava com o Consuni, os dois estavam rompidos. Aí, eu insisti muito. Nessas horas eu sou realmente uma leonina. Falei: "Professor, mas é uma coisa muito... Nós vamos ser despejados e tudo. O senhor, por favor, não pode fazer um documento agora, designando o espaço do galpão para nós?". Ele fez. Na mão! Não foi nem assim batido, sabe? Ah, mas nós saímos de lá parecia... (risos). Esse papel, Rogéria, deve ter aí. Porque esse papel foi uma maravilha, que o galpão é nosso! E o Ronald foi fundamental.

MLT / As nossas lutas! Ronald recolheu cadeiras pelos lixos da universidade. Na minha época, quando eu cheguei... Como coordenadora, tinha uma cadeira de cada cor, de cada modelo etc. E estava começando a época de você convidar as pessoas, de Linguagens Visuais, para as defesas. E as defesas eram no galpão. Às vezes, as pessoas até faziam o trabalho usando, enfim, o espaço do galpão. Então, Ronald veio até mim e falou: "Maria Luisa, uma coisa que o galpão precisa é de cadeiras, porque está uma vergonha". Nós convidamos não sei quem, um estrangeiro. O cara ficou olhando, não é possível, uma cadeira de cada cor, esse povo é alegre, não é possível, está fazendo isso por arte, colorido, diferente. Aí eu passei um dia, duas horas esperando a audiência, porque eu não programei, eu fui lá, já tinham sido feitos quatro memorandos pedindo ao reitor a compra de 30 cadeiras para a sala de aula e nem resposta. Aí, eu fui com todos os memorandos conversar com o pró-reitor, não lembro mais o nome, e ele ocupado. Aí a moça falou assim: "professora, só se a senhora tiver paciência, depois que ele atender quem está marcado, ele atende a senhora." Eu disse: "pois não". Eu estava com o livro, pode me atender daqui a três horas que eu não vou perder tempo. Fiquei lendo até ser atendida. Daí mostrei a documentação, as fotos. Eu pedi ao Ronald para fotografar tudo. Eu digo: "olha só, isso aqui é uma pós-graduação que recebe convidados do exterior para defesas. Não tem cadeira". Ele olhou, ficou indignado e tratou de providenciar as cadeiras. "Professora, a senhora vai fotografar e me trazer quando a senhora receber as cadeiras". Não sei quem era que não passava para ele os memorandos que eu enviava.

SGP / Não chegavam nele...

MLT / Sim, ele ficou indignado. Os memorandos iam com fotos, que o Ronald fez. Para a pessoa ver o estado do galpão. E conseguimos. E, assim, o Ronald não precisou mais recolher cadeiras, porque ele recolhia cadeiras. Eram as cadeiras que ele dizia que iam para o lixo. Tinha cadeira boazinha.

SGP / É, o galpão foi mobiliado assim. O Ronald andava esse prédio todo, e a pessoa dizia: "Ah, não quero mais esse armário". E ele respondia: "Eu quero!". Arranjava como levar o material até o galpão. O Ronald foi um batalhador.

MLT / Ele é uma figura, assim especial.

SGP / Então, a linha decolou com o Zilio, Lygia Pape, Paulo Venancio Filho e Glorinha. A Glorinha foi uma professora muito dedicada e se empenhou muito pelo programa, não foi, Maria Luisa? E a revista começou com ela, não é?

RI / A história do PPGAV incorpora essa força e vigor de acreditar na pós-graduação, com as deficiências que tinha, correndo atrás de suprir frente à precariedade. É de suma importância ouvirmos vocês. Fui sua aluna, Maria Luisa, entrei em 1990. Essa mulherada está de parabéns, porque fizemos e continuamos a história do programa. A importância dos discentes na construção dessa história. Nos anos 1990 ouvíamos sobre a Capes e a importância de constituir uma biblioteca, por exemplo. O mestrado tinha que ter uma biblioteca.

SGP / Isso!

RI / Nós, estudantes, começamos a organizar os livros. O Donato Melo Júnior estava saindo, se aposentando. E ele disse: "Ah, eu tenho uma porção de livros, Rogéria, você quer?". Eu falei que sim, que a pós queria! E esse vigor continua. Até hoje, precisamos desses esforços. Anotei aqui: o Vilhena fez uma carta à mão [sobre o galpão]. Isso é uma história oral que tem importância no campo jurídico, porque de tempos em tempos é posta em jogo a legitimidade do galpão. Quando falaram que as entrevistas aconteceriam, eu falei que queria participar, porque essa história faz parte também da minha vida. Eu ingresso em 1990. Defendíamos teses em mestrado ao final de quatro anos. O meu orientador foi Guilherme Sias Barbosa. É importante ouvir essa herança de esforço, dedicação, porque não está dado. Primeiramente, porque as universidades estão lidando com suas precariedades. Já somos nota 6 na Capes desde 2010. Vocês formaram a pós da Uerj, o corpo docente daquela universidade.

MLT / Lá na UFF também...

RI / A UFF também, se forma aqui! Em 1999 é o primeiro ano de doutorado. A primeira turma entrou em 2000. O ano de 1996 é o ano de criação de Linguagens Visuais. Então, esse esforço todo de criar esse lugar, e a revista... Esses 40 anos, eu fico muito feliz. Não é só depoimento, vocês são professoras, docentes permanentes do corpo, dão aula. Tive aula com Maria Luisa em 1991. Isso é riqueza pura. Estou realizando uma pesquisa no Memória Capes e consegui o material digitalizado do processo que foi aberto em 1985. Esses vários papéis de ida e volta entre a universidade e a Capes para a criação do mestrado.

SGP / É de uma luta.

RI / Sabe que preciosidade eu encontrei lá? Um abaixo-assinado. A Sonia puxa, na plenária do CBHA, na USP, um abaixo-assinado para que a Capes reveja, autorize e qualifique o nosso programa do PPGAV. Então, é muito importante. Tem assinatura do [Walter] Zanini. É incrível esse documento! Estou convidando vocês para participar em agosto deste ano no Paço Imperial do evento "PPGAV: 40 anos". E por que em agosto? Para aproveitar os ingressantes.

SGP / Eu depois queria falar outra coisa.

MLT / 12 de agosto é o aniversário da Escola de Belas Artes.

RI / 12 de agosto é o aniversário da Escola de Belas Artes. O evento será de 23 a 26 de agosto e vocês também estão convidadas.

SGP / Eu ia até acrescentar uma coisa que acho que é importante. Considero que deu certo esse esforço coletivo de professores e alunos, como dá certo até hoje. E eu acho que a motivação que tínhamos em trabalhar por uma pós-graduação deu resultado porque era a possibilidade de trabalharmos com pesquisa. Porque darmos aula na graduação, como é até hoje, a graduação tem um programa que temos que seguir, é importante criar repertório nos alunos, mas as nossas pesquisas particulares, elas ficavam completamente fora da docência. Desenvolvíamos no mestrado, no doutorado. Então, eu lembro que tínhamos também um entusiasmo porque a pós-graduação seria um espaço em que conseguiríamos desenvolver isso. Um trabalho mais autoral mesmo.

MLT / Experiências de pesquisa. Eu tinha quatro turmas. Quando voltei aqui para o Rio em 1985, peguei uma turma de história da arte 1, outra de 2, outra de 3, outra de 4. Na mesma semana, dava aula de história do mundo... (risos)

SGP / O que eu dei foi aula de Mesopotâmia... Mesopotâmia, os fenícios... (risos)

MLT / Sonia dizia: "Vamos dizer para os alunos que os assírios e os caldeus não existiram" (risos).

SGP / Não existiram, porque estávamos doidas para andar depressa... Mas tinha aqueles alunos com interesse. Eu me lembro de uma aula de Egito, e o aluno falou assim: "Professora, é verdade que a pirâmide tem um buraquinho lá não sei onde que dependendo da..."

MLT / Da hora, da noite, do dia.

SGP / Do ano, coincide com o início da primavera? Aí eu respondi assim: "Tudo o que dizem é verdade. Vamos!" (risos).

MLT / Essas curiosidades...

SGP / E cada uma trabalhando com a sua área. Ela com pesquisa em gravura brasileira, eu com o século 19, doida pra ter...

MLT / Não, eu não trabalhava com gravura aqui nada.

SGP / Ah, não, eu digo particularmente.

MLT / Ah, particularmente na pesquisa.

SGP / Então, a nossa pesquisa ficava totalmente fora da nossa atuação universitária. Eu acho que isso é que deu pique, sabe? Por que...

MLT / A pós projetou a escola. Outro olhar para a escola. Só se falava da Escola de Belas Artes como lugar da tradição, porque tradição, porque tradição...

SGP / Muito conservadora...

MLT / Nós, da pós, voltamos a dar para a Escola de Belas Artes projeção nacional.

SGP / E dentro do Rio também. Então, foi uma coisa muito bacana.

MLT / Tem gente que dizia: "Mas a Escola de Belas Artes é assim?". Participávamos de congresso, seminário. Estávamos lá e éramos da escola.

SGP / Porque nós, sozinhas, também não íamos conseguir fazer, mas esse conjunto... Nós, de história da arte, havia a Cibele, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Zilio, Glorinha.

RI / E colocar a pesquisa de história da arte em um patamar de pesquisa!

SGP / Isso! Isso foi muito bacana.

RI / Isso é de muita importância, porque também foi uma conquista política dentro da Capes, um avanço, como a Maria Luisa fala, depois vem UFRGS que cria o PPGAV-UFRGS. Também se cria o PPGAV-UnB, se cria o PPGAV-UFMG. Então, assim, esse lugar fundador desses 40 anos é muito importante, porque

o PPGAV tem uma história importante na construção das pós-graduações em artes visuais no país. E a atuação de vocês como bolsista de pesquisa do CNPq. Muito orgulho.

SGP / Queria dizer assim, que fica parecendo uma coisa heroica, não deixa de ser heroica, mas tínhamos interesse também nisso, o interesse de pesquisa, de dar aula daquilo que nós realmente estávamos estudando. Porque sabemos que esses cargos são da ordem do martírio, não é Maria Luisa? (risos) Porque enfrentamos a burocracia da universidade, da Capes, que também não é fácil...

RI / Há uma seriedade. Eu concordo com você, Maria Luisa, não é só heroico, há uma seriedade, que foi do começo até hoje. Até hoje, eu acho que os exemplos são dos maiores.

SGP / Eu acho que para mim foi uma maravilha porque eu passei a ter um gosto tão grande de preparar a aula e tudo, e depois, bom, as coisas foram crescendo.

MLT / Temos que lembrar das pessoas que saíram daqui. Eu me lembro que me pediram uma informação sobre alguém que pudesse trabalhar com a questão do Neoconcretismo etc. Eu falei, olha, tem a Rosana de Freitas. Aí, Rosana foi trabalhar no MAM-Rio. Lá no meio do caminho, um dia, Rosana me telefona e diz assim: "Maria Luisa, eu preciso de uma pessoa para, em dois meses, me ajudar a montar uma exposição sobre Neoconcretismo". Eu indiquei a Beth Catoia. Elas não se conheciam. E olha o caminho que a Beth fez. A Beth escreveu dois livros sobre o MAM-Rio. Ela fez um levantamento de todas as exposições do MAM. Quer dizer, é um documento que se você não está no Rio e não pode ir lá presencialmente ou não está na internet, você tem um livro que dá conta de todos os fatos. Ela trabalhou em nome da instituição mesmo, para a instituição. Isso aí é fruto... [Por intermédio de uma ex-aluna] o CCBB me convidou para dar palestras sobre arte contemporânea para os monitores de uma exposição. Quer dizer, nós temos vários lugares que foram ocupados por pessoas que passaram pela nossa formação. E os concursos que fizeram para as outras universidades.

SGP / E aqui também, vários ex-alunos passaram em concurso.

MLT / A Unirio tem gente nossa assim como Uerj e UFF. Gente que passou por aqui e fez nosso concurso. Precisamos ter orgulho, embora não tenha sido um caminho de todo tão fácil. Conseguimos superar muitas dificuldades. Eu acho que era muita vontade.

RI / Mas tem outra importância também, que o PPGAV devolve a escola com a criação do curso de história da arte. Quando o curso abre, já tem uma formação de doutores de grande qualidade. O PPGAV também devolveu à própria escola, que nem foi o tempo todo tão amigável, a formação de seus docentes. Mas enfim, isso também são políticas. O PPGAV também contribuiu para o crescimento da graduação da escola. Eu e vários outros passaram pelo PPGAV e são professores do curso de história da arte.

MLT / Quando é possível, até o estágio docência, pedimos que faça dentro da história da arte.

SGP / Convencemos vocês?

FS / Foi ótimo. Muito obrigado.

MLT / Eu não agradeci no começo, mas eu me sinto honrada de poder participar dessa entrevista e ter sido escolhida para conversar sobre o PPGAV. Agradeço a vocês esse carinho especial.

SGP / Eu também me sinto honrada.

FS / Nós é quem ficamos, muito obrigado.

Como citar:
LOPES, Angela Leite; TAVORA, Maria Luisa Luz; FILHO, Paulo Venancio; MEDEIROS, Rogério; DUARTE, Ronald; PEREIRA, Sonia Gomes; LEAL, André; AZAMBUJA, Carlos; SCOVINO, Felipe; IPANEMA, Rogéria de. 40 anos do PPGAV. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 49, p. 14-55, jan.-jun. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n49.3. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae.