

### **8.03: a Arte na Universidade, a Universidade na Arte**

My understanding of art in a social context is as an essentially generous human act, an individually positive attempt to encounter the real world through expressive interpretation. The value of art as it services and sometimes flourishes in our system is so closely related to occidental beliefs in individual rights of free expression that one can accurately speak of the state of art as a measure of the state of freedom in our society.<sup>1</sup>

No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo;(...)<sup>2</sup>

O cinema é drama, não é acidente.

(...) nas coisas triviais, sigo a moda;  
nas fundamentais, sigo a moral. Em  
relação à arte, sigo a mim  
mesmo(...) <sup>3</sup>

One would suppose, to hear you speak, that some philosophy is needed by laborers – a thing I find strange.

“Theory” speaking to “Practice”<sup>4</sup>

O projeto de pesquisa apresenta deficiências com relação aos objetivos, à metodologia e à bibliografia. A candidata tem um histórico escolar e acadêmico muito bom, apresentando um trabalho artístico de excelente qualidade. O orientador tem ampla capacidade para conduzir esse trabalho. O que falta, na opinião do parecerista, é uma articulação entre a capacidade artística da candidata e as restrições necessárias para o estabelecimento de um projeto acadêmico e científico.<sup>5</sup>

Teria sido mais difícil, e talvez mais rico para o leitor, escrever um texto a partir da experiência do trabalho artístico, tentando achar uma forma escrita adequada para algo que se manifesta visualmente. Teria sido mais fácil respeitar a abertura já existente, aceitando a obra de arte como exigência parcial, acompanhada de uma parte escrita, com a proposta da obra ou trabalho, sua fundamentação teórica, a pesquisa das técnicas ou materiais, e as opções feitas. Optei por dizer o óbvio, para não me sentir conformista em excesso, apenas seguindo as normas, sem externar minha inquietação.

Considero o centro das minhas atividades acadêmicas o percurso visual delineado por buscas e realizações, além, é claro, das aulas ministradas e orientações a alunos. Tudo isso só pode ser avaliado corretamente sendo visto e assistido: a documentação curricular não diz muito. Neste trabalho, posso apresentar dois livros que cobrem adequadamente meu trabalho artístico, sem organizar outra forma de registro que tornaria a qualidade das reproduções inferior, e uma exposição. Tento preservar o silêncio das imagens, acreditando na sua autonomia. Espero que este texto não lhes tire atenção, e adio para outras oportunidades as possíveis reflexões sobre o desenho ou a gravura. Aulas e orientações sobrevivem na memória e talvez nas anotações dos participantes, ainda que imperfeitamente.

A inserção da arte na universidade ainda é o problema latente de todas as manifestações artísticas no meio acadêmico. Acompanhar minhas tentativas artísticas com os textos esperados, sem apontar diretamente para esta realidade, seria contribuir para ocultar a necessidade dessa discussão, que deveria ser anterior a qualquer outra, mas custa a se realizar efetivamente.

Nunca pretendi que meu trabalho artístico tivesse metodologia de pesquisa científica, nem tenho tal ambição com este texto. Trata-se apenas de observações inevitáveis, como aluno de graduação e pós-graduação, professor de gravura e desenho, orientador de TCC e Mestrado, membro de bancas, participante de comissões administrativas e seminários de pós-graduação, chefe e vice-chefe de departamento. E artista. Discuto somente a realização do *trabalho artístico* no contexto acadêmico brasileiro. Sei perfeitamente que, mesmo nos departamentos de artes, minha posição não é majoritária. Porém, creio poder afirmar também não tratar-se de uma opinião estritamente pessoal nem isolada.

## A Arte na Universidade

Eric Hobsbawm, em seu pequeno livro *A la Zaga*, faz um lembrete que ajuda a entender na raiz o problema da inserção da arte na universidade: o interesse despertado pelas “artes visuais não utilitárias do século XX” é minoritário. Citando uma pesquisa realizada na Grã-Bretanha em 1994, ele observa que 21% das pessoas tinham visitado um museu ou uma galeria uma vez no último trimestre, enquanto 96% dos telespectadores assistiam filmes ou a seus equivalentes de forma regular<sup>6</sup>. Não creio que a situação fosse substancialmente diversa em 1971, no Brasil, quando começou a funcionar o Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, primeiro do país, nem que tenha mudado nos dias atuais. Trata-se de uma constatação evidente para quem elabora e corrige as Provas de Aptidão para os cursos de Artes Plásticas: com raras exceções, o pensamento visual dos candidatos é determinado pelo universo visual de histórias em quadrinhos, videogames, ilustração de baixo nível, publicidade, animações e logotipos. O conhecimento teórico raramente supera os lugares comuns sobre Tarsila do Amaral, Picasso, Portinari, Impressionismo. Por que um cientista, professor titular, seria muito mais versado nas “artes visuais não utilitárias”?

Não se trata de desmerecer o conhecimento científico, mas de constatar os limites de todos os campos do saber. O especialista em arte também não possui noções suficientemente aprofundadas de ciências exatas. Existem exceções em todas as áreas acadêmicas, é certo, e faço questão de enfatizar este ponto: o excesso de generalização prejudica a todas. Mas é inegável que as artes são extremamente minoritárias nas universidades: apenas alguns departamentos, geralmente pequenos, agrupados num Instituto de Artes, e por vezes nem isto. Na USP, nunca se efetivou a intenção original de ter uma escola dedicada especificamente às artes: continuam agregadas às comunicações.

Sem um conhecimento consistente do que seria o trabalho artístico, repetem-se os julgamentos ingênuos do senso comum. Ainda hoje, boa parte dos alunos percebe certo espanto nos pais ao comunicar sua opção por um curso superior de arte. Não se concebe a arte como um trabalho e uma busca de conhecimento, mas como algo mais ligado ao entretenimento, diversão ou de uma beleza decorativa. Ainda se admira

incondicionalmente a verossimilhança, a grande dificuldade a ser superada, a qualidade a se alcançar. A técnica como uma finalidade em si mesma, que pode ser desligada da poética.

Após mais de vinte anos como professor em duas das principais universidades do Brasil, não posso me iludir que a concepção de arte predominante entre a comunidade acadêmica seja muito mais refinada, embora volte a insistir nas exceções. *A realização do trabalho artístico* foi *formalmente* inserida no contexto acadêmico, mas não de fato, respeitando suas especificidades básicas. É este o ponto central. O resto é decorrência.

Na USP, só em 1966 foi criada a Escola de Comunicações e Artes, associando áreas de conhecimento díspares na mesma unidade, o que só poderia gerar conflitos. As necessidades são irreconciliáveis, e é muito difícil haver uma consciência clara nos corpos docentes dos vários departamentos, das necessidades elementares dos demais. As decisões mais fundamentais devem ser tomadas em comum, numa única Congregação, num único CTA, numa única CPG. Alguns departamentos trabalham em salas com carteiras comuns, outros necessitam também laboratórios, ateliês, salas de projeção, oficinas, palcos, galerias. O número de alunos não pode ser o mesmo em aulas dadas em espaços tão diferentes, que exigem atitudes distintas dos participantes. No fundo, são várias escolas numa só, com um único diretor, cuja visão só poderia ser marcada pela sua formação, mesmo quando aberto ao diálogo.

A entrada das artes na universidade revelava certa desconfiança: a arte poderia ser suficiente em si mesma, no ambiente acadêmico? No Departamento de Artes Plásticas da ECA, a única alternativa de graduação foi a Licenciatura até os anos 1990, embora se enfatizasse também a formação do artista e do teórico, mesmo não existindo oficialmente tais opções. A aprovação dos atuais bacharelados teve um grande significado político para a posição das artes na Universidade de São Paulo. Reconhecia-se finalmente, após duas décadas, que poderia haver cursos voltados exclusivamente para a formação do artista plástico. No entanto, na pós-graduação e em concursos, em que se encarnam de maneira mais nítida as exigências do rigor acadêmico, o trabalho artístico continua sendo exigência *parcial*, sujeito ao acompanhamento de um texto com estrutura básica já determinada<sup>7</sup>.

De maneira menos oficial, comentava-se que seria melhor para o artista cursar arquitetura, onde teria um melhor embasamento teórico. Mais recentemente, a Filosofia vem sendo considerada quase indispensável. Mas a teoria não é algo estático, pronto e acabado. Deve ser também construída em função de solicitações específicas. Quando comecei a me interessar mais sistematicamente pela paisagem, e a lecionar a disciplina Desenho da Paisagem, participei de um grupo de estudos multidisciplinar na Faculdade de Geografia e História da USP. Descobri geógrafos propondo abordar a paisagem com os mesmos instrumentos teóricos usados para a arte e a literatura. A mesma palavra designando um gênero artístico e a porção de território alcançada pela vista, alerta para não dar ao mundo menos atenção que à arte. Mesclados aos argumentos sérios, estão as modas intelectuais e os oportunismos. O problema é criado (e resolvido para quem usa tais expedientes) quando se usa um discurso teórico, muitas vezes bisonho, para acompanhar um trabalho visual fraco, mas cumprindo formalmente as exigências acadêmicas.

A visão de insuficiente intelectualidade da arte, a meu ver, se enraíza no histórico menosprezo pelo trabalho manual, pelas artes mecânicas e pelo conhecimento sensível e material. Realmente, para quem apenas observa, pode ser difícil compreender que a materialização de um objeto ou de uma imagem continua um processo de pensamento, e requer concentração. E que tanto o processo (para quem faz), quanto o resultado possam produzir conhecimento. Evidentemente, tudo pode acontecer em inúmeros níveis, como a escrita e a pesquisa científica, e não se opõe à teoria. A potência do resultado vai depender da relação precisa de todos os atos, ou seja, do *rigor*. Que será inútil buscar em outro lugar, e não elimina as opacidades.

A divisão teoria/prática, pensar/fazer, projeto/execução, não ajuda a compreender a atividade artística como realização de obra. Não é possível mais generalizar uma divisão tão esquemática, numa época cada vez mais consciente da complexidade de todos os eventos. Pessoalmente, prefiro pensar em *concepção contínua*. É evidente que aqui também não pode haver fórmulas *a priori*. A teoria não se ausenta durante a realização material do trabalho, que pode questioná-la. Não é só o oposto que acontece. Mesmo querendo manter apenas a palavra como veículo privilegiado do pensamento, é possível pensar que qualquer texto é mais intelectual que

qualquer imagem, antes que sejam lidos ou vistos? Uma manifestação visual pobremente realizada pode ser compensada por um texto qualquer? E se for realizado de fato, o conhecimento visual não poderia dispensar o acompanhamento das palavras? A divisão ideal seria meio a meio? Como medi-la? Este deveria ser o modelo inevitável de todo trabalho artístico na universidade?

Cindir teoria e prática, concedendo apenas à primeira pleno status intelectual, sugere a idéia enganosa de que, uma vez concebido o projeto, sua materialização é imune aos imprevistos, e pouco exigiria mentalmente. Se muitos artistas concordariam com tal modelo, está longe de ser generalizável. Depende do nível onde se tenciona operar. Parece-me mais justo pensar o trabalho construindo seus procedimentos e entender a arte como uma *práxis* onde teoria e prática não se distinguem. No caso das artes visuais, existe um componente intelectual inevitável, mesmo sem buscar outras conceituações: o desenho, entendido como pensamento visual, compreensão, organização ou desorganização do espaço, olhar qualificado que recebe e projeta. Não existe ação puramente material. Técnica é cultura. Não só na arte, mas em qualquer atividade material, a inteligência é solicitada, e uma tarefa aparentemente elementar pode esconder uma complexidade imprevisível.

O rigor material não se refere apenas a ações com instrumentos manuais. Tem a ver com escolha de procedimentos, materiais, conhecimento de softwares, coordenação de trabalhos em equipe, escolha sem intervenção física de objetos industriais. Dependendo das intenções, qualquer técnica pode se acelerar ou retardar. Para que atos materiais e técnicos se tornem linguagem é necessário o tempo artesanal. E talvez aí resida o maior prejuízo e potencial injustiça, para o artista na universidade, e para os alunos. Em artes visuais pode-se usar qualquer meio, trabalhar conceitualmente, delegar a tarefa de realização a terceiros. O tempo passado no ateliê pode ser preciso para gerar conhecimento, tanto quanto um pós-doutorado no exterior. O tempo e as necessidades são imprevisíveis: não se trata sempre e simplesmente de projetar/executar. Geralmente, *escrever* um bom texto gera dificuldades inesperadas. Privilegiando só algumas posturas artísticas, não teremos a fundamental diversidade nos corpos docentes, e a formação se tornará direcionamento.

Devemos entender que os procedimentos, técnicas, estratégias, desenvolvidos pelo artista servem apenas para realizar e pensar *o seu trabalho*, e não têm utilidade para outros, a não ser como *exemplos* de articulação do pensamento. Os modelos artísticos são para evitar, tanto quanto os científicos. Cada obra tem um tempo diferente de realização: depende do ritmo interno, das necessidades de escala ou quantidade, da disponibilidade de recursos, se é realizada pessoalmente, se a realização pode ou deve ser delegada a terceiros, se as técnicas usadas são lentas ou rápidas, e muitas outras variáveis. Quem se envolve pessoal e fisicamente em todas as etapas do trabalho pode dispor de menos tempo para leituras, palestras e redações, mas não é necessariamente menos culto. Nada substitui o aprendizado contínuo das tentativas, e as atividades acadêmicas não deveriam afastar o artista desse ato cognitivo.

A idéia de que a arte para estar na universidade deveria seguir os esquemas científicos e se tornar pesquisa em arte gerou várias distorções. Em princípio, pesquisa é um sinônimo de busca mais usado no jargão científico. Concordo em ser mais radical e dizer que arte sem busca não é arte, seja no espaço artístico ou acadêmico. Porém, o aparato erguido em volta da obra por exigências do conceito de pesquisa em arte, se presta a ser usado justamente para mascarar o que poderia ser mais evidente, através do contato direto com o trabalho nu: a baixa qualidade artística. Não estou sugerindo simplesmente que qualquer acompanhamento de qualquer texto seja desnecessário, mas que se reconheça de vez a importância central da realização visual para uma avaliação rigorosa. Obviamente, não é impossível. O que não tem sentido é dar mais peso aos elementos periféricos: eles não podem substituir a realização do trabalho em si. E não ficaria ainda mais claro se fosse todo o percurso do artista a ser apreciado, e não apenas a dissertação ou a tese - denominações mais que inadequadas?

A universidade, fundamentada no pensamento científico, espera das hipóteses, coleta e interpretação de dados, comprovações, da pesquisa, enfim, um resultado em forma de comunicações verbais e um volume escrito. Tudo está conceitual e materialmente estruturado para tentar garantir tal objetivo, e com o máximo rigor. Mas a comprovação no sentido científico não é aplicável à arte. A universidade não parece ainda preparada para aceitar resultados só expressos adequadamente em linguagem artística, que nem sempre buscam comprovações, exigem conclusões e têm objetivos e justificativas claras, mas mesmo assim geram conhecimento. Um pensamento visual

não tem como simplesmente se transformar em texto ou linguagem matemática. Portanto, para adentrar a esfera acadêmica, a arte, em lugar de ser reconhecida em sua forma peculiar como centro das atividades do artista/professor, foi circundada por exigências formais semelhantes às de outros campos do saber, criando um risco permanente de perda de foco para o que seria realmente fundamental: a obra de arte como processo de pensamento.

A aplicação do método científico, embora justificada na maioria das áreas do conhecimento, transforma-se em ingenuidade quando indiscriminadamente associada à *realização do trabalho artístico*. Não estou querendo excluir uma *praxis* artística regida por procedimentos científicos e acadêmicos, desde que seja decisão do artista e necessidade do trabalho, intenção deliberada e não imposição *a priori*. Mas a tendência predominante tem sido incluir a arte nos encaminhamentos adequados à ciência, com projetos, justificativas teóricas, conclusões, objetivos, bibliografias, quadro teórico de referência, desviando excessivamente a atenção do trabalho em si. Se este não se realiza, não se realizará aplicando os padrões pensados para a ciência e mal adaptados para a arte, que dirigem o ingresso nos programas de pós-graduação, as avaliações institucionais e a concessão de bolsas, tornando-se exigência incontornável. Se a intenção do método científico é garantir o rigor da pesquisa, a possibilidade de averiguação dos resultados, a objetividade possível, a formação efetiva do conhecimento, enfim, tal objetivo está longe de se realizar quando se visa o trabalho artístico. Seria mais empírico reconhecer finalmente o fracasso dessa pretensão.

Ao ser admitida na universidade ( onde julgo que deva estar), a arte teve de se *adaptar* a uma normatização totalmente pensada para as ciências, já codificada, sem levar em conta a possível especificidade de outros campos do conhecimento - ou até sua existência. Tem sido escasso o conhecimento adequado a respeito do trabalho artístico nas altas esferas acadêmicas, capaz de pelo menos gerar uma discussão sobre a viabilidade dos estatutos e regimentos em vigor quando aplicados à arte. Posso reconhecer os motivos e a seriedade, mas não consigo ver a efetividade das regras acadêmicas em vigor balizando este campo do saber.

Existem muitos depoimentos de artistas de primeiro plano, relatando a necessidade de realizar o trabalho para conhecer seu pensamento, buscando sempre

fazer o desconhecido, tentando não partir de projetos, declarando só saber o que era o trabalho após tê-lo feito, baseando-se mais na improvisação, usando os imprevistos do fazer para ampliar a invenção. Não se pode subestimar o papel das improvisações, dos *insights*, dos acasos e das descobertas possíveis apenas no decorrer do processo, nem pretender transformá-los na única chave de realização, nem justificar e relatar tudo. O incontrollável também contribui, e a incerteza continua após o término físico do trabalho. Conhece-se mais, não totalmente, o que foi concluído há mais tempo.

Tudo isso não está necessariamente em conflito com a necessidade de projetos e reflexões teóricas, e pode acontecer até na obra de um mesmo artista, mas é o trabalho que cria suas formas de operar. A arte vem tentando evitar os modelos há séculos, mas qualquer solicitação de bolsa, financiamento ou ingresso em programas de pós-graduação depende de encaminhamentos padronizados, particularmente míopes para propostas cujo centro é o próprio trabalho artístico. A Proposta é assim definida<sup>8</sup>: “Conjunto de três partes a serem avaliadas, composto por: 1- Projeto de Pesquisa; 2- Histórico Escolar e Acadêmico do Candidato 3- Histórico de Pesquisa do Orientador”. Não há qualquer exigência de documentação visual. Na opinião de um parecerista, a apresentação de portfólio poderia ser substituída pela descrição das atividades, para equilibrar melhor os procedimentos artísticos e acadêmicos. A universidade, principalmente pública, deveria perceber que assim se privilegia um único modo de proceder, transformando-o em obstáculo para aqueles cujo rigor opera de outra forma. E que outros se especializam em distorcer a arte para moldá-la a exigências absurdas, para ascender na hierarquia acadêmica e ser contemplado com bolsas de todos os tipos.

As academias de Belas-Artes só focavam o estudo do conhecimento visual, e suas normas não eram adaptações. No entanto, acabaram por evidenciar sua inadequação a novas buscas, e suscitando o desejo de não mais trabalhar com modelos estabelecidos. Pode-se esperar que a aplicação de procedimentos alheios ao campo artístico garantiria melhores resultados?

A arte tem seus próprios critérios de rigor, mas não para serem transformados em normas gerais. Estão no próprio trabalho, como concepção, procedimentos, resultado e conseqüências, nem sempre verbalizáveis e dificilmente quantificáveis. Poderiam ter sido reconhecidos como pesquisa desde o início, se houvesse mais

entendimento nas esferas decisórias. Mas para ingressar na universidade, geralmente, não existe alternativa: a arte deve se tornar pesquisa, uma das atividades-fim da instituição, e seguir o modelo em vigor, mesmo epidermicamente. E a solução foi associar a arte obrigatoriamente à reflexão escrita, tornando a obra uma parte das exigências, como se não fosse possível notar as diferenças de nível nas próprias obras. Quando expostas ao olhar do espectador, estas diferenças chegam a ser gritantes, embora a objetividade absoluta não seja de se esperar. Por que isso não poderia ocorrer nas universidades também?

Não há rigor possível e coerente sem contato direto com a obra, mas a presença do observador junto ao trabalho sempre foi comprometida. Formalizou-se a presença da arte na universidade, sem criar as plenas condições materiais. A começar pela precariedade arquitetônica dos departamentos de arte, muitas vezes edifícios padronizados sem projeto específico, improvisações permanentes, ateliês instalados em salas pensadas para aulas expositivas. Raramente comportam espaços expositivos dignos, que deveriam ser salas de aula e locais de arguição (Lembro nitidamente da impressão desoladora causada pelos delicados objetos realizados pela artista/mestranda, depositados nos assentos destinados aos conselheiros, na sala da Congregação da ECA. Era um dos únicos espaços disponíveis para a defesa, e o centro da dissertação de mestrado teve de se sujeitar àquelas condições para estar presente. A escola não dispõe de uma galeria até hoje).

Os obstáculos criados pelas normas acadêmicas para a defesa de teses artísticas fora das unidades, sem ponderar as especificidades da arte, sua necessária dimensão pública, as tentativas contemporâneas de instalação na cidade, a inexistência de galerias em muitos institutos de Artes, também ajudam a ocultar o que deveria ser exposto. Dissertações e teses frequentemente não podem ser defendidas junto ao trabalho visual; as qualificações não podem ser realizadas nos ateliês dos artistas, onde se poderiam ver obras em processo ou de difícil deslocamento. A lei exige que a defesa se realize em espaços públicos, a fim de possibilitar uma aferição ampla por todos os integrantes da comunidade científica que assim o desejarem; mas não prevê um trabalho acadêmico com a materialidade de pinturas ou esculturas de grandes dimensões, ou uma intervenção urbana, da qual o lugar faz parte. A banca deveria se deslocar quando necessário. As avaliações da Capes são feitas a distância, e costumam a se adequar.

Tendem a seguir os padrões científicos, como o número de publicações em revistas indexadas. Mas a publicação mais básica do artista é apresentar o trabalho em espaços e veículos adequados e significativos, seja o museu, a galeria, o espaço urbano ou natural, a circulação via internet ou em forma impressa. Tudo isso é óbvio, tendo algum conhecimento do assunto, e perfeitamente compreensível por professores de outras áreas dispostos ao diálogo.

No entanto, a despeito dos problemas conceituais e físicos, e do nível do ensino fundamental no Brasil, a graduação funciona razoavelmente bem, ao menos onde pude acompanhá-la diretamente. Creio que é a melhor escolha para um jovem artista em busca de *formação*, nitidamente superior à alternativa dos cursos livres ou informais. Muito depende, é claro, da competência e comprometimento dos envolvidos, professores, funcionários e alunos. O nível dos TCC's tem mantido um bom nível, apresentando as mais diferentes tendências. É um trabalho fundamental para a formação do aluno, desde que iniciado e acompanhado ao longo de todo o curso: não pode se restringir formalmente ao último ano ou semestre. Porém, mesmo neste nível mais básico, manifestam-se as tendências padronizantes, a normatização *a priori*, a aplicação precoce e desnecessária das normas derivadas da pós-graduação, cuja finalidade parece ser o zelo pelo rigor acadêmico. Mas em lugar de evitar problemas, criam-se. As peculiaridades são transformadas em transgressões. Principalmente os trabalhos de TCC, mais amadurecidos, apresentam grande diversidade, e não devem ser delimitados por normas estritas. Estas, no máximo, podem ser muito genéricas, para não obstruir os encaminhamentos singulares de cada aluno. Não há prejuízo para o rigor da avaliação permitir que cada trabalho assuma sua própria forma e encontre seu melhor registro. Pelo contrário: é condição para o rigor a apresentação sem modelos. Talvez a padronização facilitasse a tarefa dos avaliadores (e dos alunos), transformando tudo numa questão de cumprir determinadas exigências e não violar limites, mas é difícil pensar algo mais anti-artístico e anti-universitário.

Outro índice precoce da pouca compreensão do trabalho artístico na universidade são as bolsas de graduação. Bolsa de iniciação *científica* significa também que não se espera a realização de um trabalho artístico, embora existam Departamentos de Artes Plásticas há 37 anos. A prática mostra a maior facilidade de concessão do auxílio a projetos teóricos, ou então àqueles com embasamento teórico mais acentuado.

Volto a insistir que não vejo problema na busca de métodos científicos em arte, desde que seja opção do artista e necessidade do trabalho. Qual seria a dificuldade de avaliar um projeto puramente visual? Seria uma limitação do projeto ou do avaliador?

A constatação dessa tendência leva alunos a elaborar projetos que reúnam mais probabilidades de ganhar a bolsa, quando o interesse real seria investir na tentativa de estruturar seu projeto artístico próprio. Isso é evidentemente prejudicial para a formação. Quando se deveria passar grande parte do tempo lançando fundamentos consistentes, opta-se por um objetivo mais reduzido, subtraindo às tentativas de *compreender a arte fazendo* as horas que não teremos futuramente. Tais tentativas poderiam ser adequadamente contempladas com uma bolsa de iniciação *artística*.

Mas para a existência de uma bolsa como essa, deveria existir antes muito mais compreensão da arte nas universidades, e nas agências de financiamento, onde existe forte presença da comunidade acadêmica. Ao longo das décadas houve avanços e aberturas, embora descoordenadas. Não se pode mais dizer que a arte é nova na universidade: já incluída nas classificações das áreas do conhecimento adotadas pelas agências de avaliação e fomento à pesquisa, recebeu a designação 8.03<sup>9</sup>. Este número representa todas as manifestações artísticas no espaço acadêmico, e não quero minimizar o significado deste reconhecimento. Tem havido avanços: até relativamente pouco tempo, a parte principal da produção artística era registrada em “outros”, nos currículos, formulários e tabelas.

A inserção da arte na universidade, principalmente em nível de pós-graduação, privilegiou mais a formalização abstrata do que as dúvidas concretas. Lembro do meu espanto, no final dos anos de 1970 - aluno em fim de curso com um razoável senso crítico - ao visitar exposições de mestrado, ainda pouco numerosas<sup>10</sup>. Boa parte era de nível muito baixo. Não conseguia entender como se podia outorgar um título de mestre aos autores daqueles trabalhos. Ainda um pouco ingênuo, não atinava que aquilo era apenas uma parte do material julgado pela banca. Memorial, currículo, texto justificativo, bibliografia, arguição, tinham contribuído para a nota final. Minha compreensão era limitada.

Naquela época, existia até um preconceito contra o artista/professor, e os artistas reais em programas de pós-graduação eram escassos (só se tornariam mais numerosos na década de 1990). Começava-se a outorgar títulos para pessoas na verdade pouco qualificadas, fazendo prevalecer a aparência acadêmica do texto e a oratória sobre o trabalho visual, que, naqueles casos e outros, era e é deficiente. Uma visita às bibliotecas revela a falta de substância de grande parte dos escritos em Poéticas Visuais, os desníveis enormes entre orientadores e orientandos. Muitos daqueles mestres, agora doutores ou mais, ainda estão ativos e incrustados nas nossas universidades e instâncias de avaliação, perpetuando uma situação pessoal favorável, mantendo um desnível acentuado na composição dos corpos docentes, orientando futuros mestres e doutores, fazendo o possível para não haver mudança nos critérios das comissões de pós-graduação e das agências de fomento à pesquisa.

Da maneira que as coisas estão colocadas, a graduação está mais próxima de uma conceituação adequada. Nos programas de pós-graduação em arte, as normas aplicadas indiscriminadamente chegam ao grotesco, nas linhas de pesquisa de Poéticas Visuais. Parece que não se concebe rigor a não ser como rigidez e obrigatoriedade. Em lugar de focar preferencialmente o trabalho visual, sem precisar excluir qualquer outro aspecto, parece existir maior preocupação com o tema, o domínio de uma outra língua, o respeito às normas ABNT, as justificativas, a bibliografia, a avaliação da Capes. Os modelos de projeto pré-estabelecidos, seguidos fielmente, tornariam inviável a apresentação das intenções artísticas. O projeto, aquilo ainda não existente, credencia mais que as realizações anteriores, fatos concretos. É possível ser aceito em Poéticas Visuais sem tendo *realizado* pouco ou nada concreto, desde que os encaminhamentos sejam docilmente respeitados. A diversidade construída na graduação é negada pelos modelos padronizados de apresentação de projetos, para ingresso nos programas. E, uma vez aceito, alguns programas exigem tantos créditos a cumprir, que o pós-graduando é afastado da realização de sua proposta.

Não quero de maneira alguma dizer que não existem experiências em pós-graduação altamente positivas. São muitas, inclusive a minha. O mestrado e o doutorado me fizeram compreender melhor o trabalho que continuava a realizar desde a graduação. Os textos que escrevi não seguiram modelos pré-estabelecidos, mas vinham da experiência como artista. Na verdade, com as normas em vigor, tudo depende das

peças. Ou seja, *da consciência e da determinação de orientador e orientando para não abdicar de sua liberdade em função de normas absurdas*. Na Pós-Graduação em Poéticas Visuais, as pessoas realmente sérias encontram-se na posição de *trair para respeitar*. É onde se torna fundamental a soberania das bancas de avaliação, que aprovam repetidamente trabalhos que demonstraram sua qualidade sem se submeter aos modelos, mantendo a liberdade e a abertura de pontos de vista sem os quais uma universidade não existe.

Porém, a normatização vigente oferece todo o amparo legal para que os espíritos mais burocráticos clamem pela aplicação estrita dos regimentos. Trabalhos visuais consistentes são violentados por não se adaptarem ao que se espera de uma pesquisa em arte, por se organizarem de formas menos científicas, por dificuldades na redação do texto padronizado. Merece o nome de orientador quem acompanha um trabalho e se limita a zelar pelo respeito irrestrito aos esquemas, sem querer reconhecer os esforços divergentes que deveria seguir de perto?

Não creio que centrar o foco das avaliações no trabalho artístico seria uma garantia total de justiça nos julgamentos, nem critério exclusivo. Cursar pós-graduação configura uma potencial carreira acadêmica, intenção explícita em concursos de ingresso e efetivação. É fundamental também procurar avaliar a capacidade didática do candidato. Mas quando se trata de um artista/pós-graduando/professor, as eventuais aulas serão ministradas, pelo menos em grande parte, em ateliês, laboratórios ou oficinas, ou seja, *em condições bem diferentes daquelas observadas pela banca*. Além de exposições e seminários, haverá uma apresentação contínua de trabalhos dos alunos, imprevisíveis, cuja orientação correta depende não só de teoria e palavras, mas de uma *improvisação coerente, baseada na realização material do trabalho artístico*. É isso que um portfólio pode indicar, além de atestar a qualidade do percurso.

Paralelamente, criou-se um falso problema: o texto do artista. O texto é um problema sim, mas do ensino básico brasileiro, como consequência do seu longo sucateamento, e do mundo contemporâneo, onde o tempo de leitura e redação se estreita cada vez mais, quando subsiste, trocado pela absorção indiscriminada de imagens. Os jovens semi-analfabetos que ingressam nas faculdades não se concentram em cursos de artes plásticas, e não podemos nos iludir que a aquisição da capacidade de redigir e

argumentar possa substituir o pensamento visual. Na verdade, existe uma *tradição* de textos de artistas, que atraem nosso interesse não só por suas qualidades, mas por terem sido escritos pelo autor de uma obra visual maiúscula. Mas não foram escritos por obrigação, nem seguindo uma forma capaz de destruir os conteúdos.

Quando o artista, jovem ou maduro, não se sente apto a escrever, ou o trabalho artístico exige todo seu tempo, isso não é uma inferioridade, desde que a obra exista. Porém, o caso não é sempre este: pode haver também a *opção* consciente de não associar textos a determinada obra, ou a exigência de um longo tempo de realização por parte de artistas plenamente capazes de expressão verbal. É preciso notar quando texto e trabalho visual se diminuem, e tal ausência é uma liberdade de expressão a ser respeitada. E não se trata de proibir a escrita, nem de reear o enfrentamento com a teoria, mas de não prejudicar o rigor do pensamento visual com uma imposição, um ornamento ou uma redundância. Deparamos-nos constantemente com alunos sem boa expressão verbal, *até aquele momento*, apesar do esforço. Talvez por isso tenham optado por artes plásticas. Não seremos capazes de distinguir a indolência da limitação, em pessoas com quem convivemos por anos? O problema de fato, em cursos de artes plásticas, é quando alguém se pretende artista (pode perfeitamente não desejá-lo), e a realização visual é deficiente, ou não existe. Nestes casos, é sempre mais fácil o desvio pela palavra, mas sem o devido rigor, em lugar do enfrentamento.

O conceito de pesquisa em arte, dependendo da rigidez do orientador, chegou a obrigar muitos artistas a produzir dois trabalhos em lugar de um: um texto geralmente volumoso, dentro dos padrões acadêmicos, e o trabalho visual. Esta situação foi se tornando mais aberta, com o passar do tempo e conforme a universidade. Mas o texto continua sendo um problema artificialmente criado, por ser obrigatório e ter padrões oficialmente já definidos. Qual seria o prejuízo, tendo um trabalho visual efetivamente realizado, por uma decisão conjunta de orientador e orientando, apresentar a obra com o registro adequado sem textos, e confiar no discernimento da banca? Sem com isso, evidentemente, pretender criar o modelo oposto. Não vejo problemas se um artista optar por fazer um trabalho verdadeiramente teórico, aí sim respeitando as normas científicas, ou acompanhar o trabalho visual por todos os textos que considerar necessários. Já houve artistas que suspenderam a atividade visual até por anos, para se dedicar à escrita,

acreditando que a prioridade passara a ser outra. As decisões tomadas não revelariam mais a capacidade de um candidato do que o cumprimento meticuloso do roteiro?

É compreensível e justificável que a arte, ao se inserir num meio intelectual onde predomina o pensamento científico, sofra algum grau da adaptação às normas instituídas, mas não até a distorção. A intenção das normas é garantir o rigor da construção do conhecimento, evitando os possíveis interesses pessoais, comodismos e até mesmo fraudes que os seres humanos costumam praticar, não apenas no meio artístico ou científico. Quem conhece o circuito artístico sabe perfeitamente o papel dos relacionamentos interessados, dos modismos superficiais, da adesão fácil a modelos estéticos predominantes: não é apenas a qualidade dos trabalhos que conta. Seria de se esperar que a universidade, ao acolher a arte, procurasse impedir a ação de fatores periféricos, irrelevantes ou desonestos na avaliação do trabalho realizado. Mas foi o contrário que aconteceu, ao manter os padrões científicos de avaliação, ligeira e lentamente adaptados para a atividade artística.

Ao não valorizar suficientemente o trabalho artístico em si, ofereceu-se uma oportunidade para que artistas de pouca significação obtivessem o reconhecimento das melhores universidades do Brasil. Trabalhos que não tinham ressonância em galerias e museus eram endossados nas universidades, por terem cumprido fielmente as normas acadêmicas, e não tanto pelas qualidades estéticas. Isso também contribuiu para afastar artistas de valor, desestimulados pela falta de foco que *trabalhos importantes já realizados* poderiam sofrer, e por uma série de exigências irrelevantes e trabalhosas. Trocou-se uma valorização equívoca por outra, originando dois extremos: o artista com um trabalho reconhecido no circuito e pouco considerado na universidade e aquele com todas as dignidades acadêmicas, mas com trabalho artístico irrelevante.

É claro, existem aqueles cujo mérito é justamente reconhecido nas duas esferas, e todas as variantes possíveis. Mas não posso deixar de reparar que aqueles tidos como *pares* são mais ímpares do que gostaríamos de pensar. O mesmo título qualifica pessoas cujo trabalho artístico dura a vida inteira, ao lado de outros sem compromisso maior que os breves anos de mestrado e doutorado. E disso eu duvido profundamente: que alguém com tão pouco comprometimento possa assumir a responsabilidade de orientar a formação dos alunos, e que mais tarde, através da possível ascensão na hierarquia

acadêmica, seja a pessoa mais indicada para julgar colegas de fato interessados na arte, e elemento privilegiado para a criação de novas normas. Alguém na crucial posição de emitir julgamentos, que às vezes devemos assumir, só pode esperar respeito se tiver a autoridade de um trabalho realizado de fato, e na área onde é chamado a opinar.

Em suma, as normas em vigor, apesar dos avanços, não garantem a qualidade dos trabalhos artísticos, mas limitam os artistas sérios. São abstratas, definidas *a priori*, às vezes até por professores de outras áreas. Ignoram a realidade do processo artístico, como idéias fora de lugar. Se as respeitassem, ficaria evidente a *total falta de garantias da arte*. É apenas bom-senso aceitar esse fato e a inutilidade de impor uma rigidez ingênua e desatenta, muito distante do verdadeiro rigor, que, na arte, *só pode ser intrínseco*.

Para compreender tal rigor é necessária a presença do artista como professor. Não creio ser possível postular que o melhor artista é necessariamente o melhor professor: a própria História da Arte oferece exemplos de grandes artistas que foram ou seriam péssimos professores. Nem todos que se afirmam artistas o são de fato, e muitos assumem uma postura burocrática e legalista ao se incorporar aos quadros docentes de uma universidade. Mas não vai ser desvalorizando o trabalho realizado que se encontrará alguém com a autoridade da obra e a fluidez didática. Ele é necessário para que a arte tente ainda ser experiência vivida, e não se restrinja a objeto de pesquisa, para ser mais uma vez academizada, apenas com conceitos mais recentes. Para que a dimensão do problema que o jovem artista se coloca seja corretamente equacionada, discriminando entre a busca e a adesão passiva ao conformismo contemporâneo. Para entender a importância da autenticidade, e o desconforto causado pela adesão obrigatória às propostas do professor. Para permitir o peso da liberdade de escolha desde o início, condição para existir arte e rigor. Para constatar que é nesta ética sempre imperfeita que começam a se definir os artistas.

O que não deveria acontecer é supervalorizar tarefas marginais, subtraindo um tempo descomunal à realização do trabalho artístico, este sim, verdadeiramente exigente. Os depoimentos dos artistas costumam falar sobre as dificuldades enfrentadas, a imprevisível dimensão dos problemas encontrados com a continuidade das buscas.

Será que a arte, ao ser admitida na universidade, transformou-se em atividade fácil? Em Poéticas Visuais, o pesquisador desejado não seria exatamente o artista?

## A Universidade na Arte

Desde 1971 as artes visuais vêm ingressando nas universidades brasileiras. Cursos de graduação foram implantados e aperfeiçoados, programas de pós-graduação em nível de mestrado e doutorado funcionam regularmente há tempos. Não se pode mais dizer que as artes são muito novas na universidade. As melhores escolas não deixaram de cumprir seu papel, propiciando formação e aperfeiçoamento de mais densidade. Mas a estrutura acadêmico/burocrática pouco atentou para a presença de mais uma unidade com alguns pequenos departamentos, e o ensino artístico teve de se adaptar àquele *modus operandi*. Se os critérios de ingresso nos programas de pós-graduação, os conceitos de dissertação e tese, os concursos de ingresso pudessem ser mais precisos, o resultado seria ainda melhor.

Outro dado que não pode ser esquecido é a expansão dos cursos de pós-graduação em artes a partir do início dos anos de 1980<sup>11</sup>. Como se sabe, data aproximadamente do início daquela década a manifestação mais maciça da globalização, neoliberalismo ou capitalismo absoluto. Pouco importa a denominação, as mudanças implementadas a partir daquela época são bem conhecidas. A produtividade a todo custo, a quantificação da vida, o imediatismo, a redução do ser humano a consumidor, contribuinte, usuário, o conformismo (“There is no alternative”)<sup>12</sup>, tornaram-se fatos corriqueiros. É a normalidade contemporânea. Não poderia deixar de afetar o ambiente artístico e universitário<sup>13</sup>. Pretende-se tornar tudo controlável e previsível.

Enquanto a implantação de novos programas de pós-graduação configurava uma maior presença das artes, verificava-se a progressiva imposição de parâmetros produtivistas de avaliação acadêmica, que pretende quantificar a produção intelectual, científica e artística<sup>14</sup>. É uma aferição particularmente absurda para as artes. Não sei se haveria alguma forma de avaliação verdadeiramente qualitativa e praticável, mas avaliar de Brasília programas de pós-graduação através de planilhas e visitas de poucos dias, com distância de anos, às escolas reais, é uma ficção. Significa que não seria necessário entrar em contato com obras de artes visuais, presenciar peças de teatro, ouvir músicas, assistir filmes, e mesmo assim atestar a qualidade ou a precariedade de programas e

linhas de pesquisa. Não quero dizer que *nada* possa ser detectado com tais métodos, mas o resultado só pode ser grosseiro, ainda mais por recair sobre a graduação também.

Em tal contexto, torna-se muito mais interessante exibir um currículo impecável do que tentar realizar um trabalho artístico, objetivo sempre incerto e de duração imprevisível. Pela aplicação indiscriminada dos modelos “projeto, objetivos esperados, justificativa, conclusão, relatório, parecer”, para ingressar na pós-graduação, obter bolsas ou outros financiamentos, torna-se até melhor não se comprometer com a realização, insuficientemente valorizada. Dentro desta mentalidade, projetos e justificativas parecem garantir tudo, e o trabalho efetivo sempre aconteceria sem problemas, o que é desmentido pela mais elementar prática artística: sem árduas buscas (“pesquisas”?) pouco se alcança.

Tudo poderia ser uma estratégia de anti-arte, se houvesse mais ironia e menos burocracia. E introjetar a atitude burocrática me parece um dos maiores perigos que rondam a arte nas universidades. Somos levados a procurar a segurança do projeto elaborado segundo os modelos, as justificativas sólidas, a bibliografia adequada, a coerência com a linha de pesquisa, para aumentar as possibilidades de aprovação. Isso aplicado ao que é sempre tentativa, onde a poesia está no limite do ridículo e da completa falta de sentido, e não existe linha a se seguir. Talvez, com sucesso, deixemos rastros.

Ainda acredito que a escolha da arte está ligada a um desejo de liberdade, uma busca de abertura para os constrangimentos cotidianos. E deveria ser preservado a todo custo. Por isso me causa espanto ver quando se deixa de fazer até *o que não estaria proibido, sem praticar a liberdade que a universidade oferece*.

Ao tomar parte na comissão incumbida de classificar os pedidos de bolsas de estudo, pude constatar, na linha de pesquisa em Poéticas Visuais, apenas uma pequena minoria de candidatos incluindo *imagens*. Obrigados a seguir o modelo de projeto padronizado, que não solicita, mas também não proíbe a informação visual, poucos tiveram a iniciativa de apresentar seu trabalho da maneira mais adequada, sem a qual não pode existir avaliação alguma. É possível objetar que estava em questão o projeto, ainda uma proposta de realização. Mas mesmo um projeto pode ser mais bem avaliado

acompanhado de estudos prévios, esboços, anotações e outros trabalhos anteriores, que atestem a capacidade de *realizar* esperada de um jovem artista dentro ou fora de um programa de pós-graduação.

Não é de se esperar que alguém sem uma experiência razoável consiga produzir algo consistente nos prazos comprimidos dos programas de pós-graduação. Claro, o tempo foi acelerado, o artista é absorvido cada vez mais cedo pelo circuito, quase tudo funciona baseado no envio, aceitação ou recusa de projetos para eventos específicos. Mas uma formação ou um aperfeiçoamento não se aceleram sem prejuízo, e desconfio que a dedicação contínua a uma série de tarefas periféricas conspira contra a própria compreensão do sentido, alcance e potencial da arte.

Com a quantidade de normas, instâncias burocráticas, prazos, justificativas cercando a arte na universidade, arriscamo-nos continuamente ao conformismo, que jamais pode estar associado à busca de conhecimento. Parece que um artista não pode sentir qualquer urgência íntima, de onde surgiria o verdadeiro rigor, para realizar seu trabalho, mas apenas aquela imposta pelos prazos acadêmicos. Tudo deve ser encaminhado com método, eficiência, racionalidade, ordem. Apenas os famas são admitidos, não os cronopios<sup>15</sup>. Em outras escolas, o poeta tem os mesmos problemas.

Reconhecendo a precisão insatisfatória das avaliações atuais, discute-se como seria o *Qualis* artístico mais adequado. Mas para tornar possível uma avaliação à distância, o que se poderá fazer além de medir o mensurável, isto é, *tudo que menos interessa*? É certo, pode-se discriminar a importância das exposições, seu número, os convites, as palestras proferidas, os artigos publicados. Isso ajuda a traçar um perfil do trabalho e do autor, mas nem se aproxima do contato direto com o trabalho. E como conferir a um pequeno grupo a tarefa de avaliar de longe algo que não viu, e provavelmente produzirá efeitos diferentes em espectadores diferentes? Em entrevista concedida à Revista da Adusp, o Prof. Renato Janine Ribeiro, atual Diretor de Avaliação da Capes, menciona a dificuldade encontrada para que os textos produzidos, sujeitos à avaliação, fossem *lidos*. Nota ainda a necessidade de várias avaliações, para a desejável isenção<sup>16</sup>. Faltaria acrescentar que as obras visuais devem ser *vistas*, e ao vivo.

Qualquer estudioso sabe da importância do contato com a obra original: as reproduções não conseguem preservar toda a potência do trabalho, ainda que sejam de ótima qualidade. Nem todos os trabalhos artísticos têm a disponibilidade do livro ou da revista. Há muitas obras cujo sentido se vincula à fragilidade e à transitoriedade, sem possibilidade de multiplicação. Como vários professores, talvez de vários estados de um país com a extensão do Brasil, sem comprometer suas aulas e múltiplos compromissos acadêmicos, poderiam em tempo hábil entrar em contato com obras de tal natureza? Ou na universidade o artista só poderia realizar trabalhos multiplicáveis sem perdas, ou que permitissem a exposição por longos períodos, como se houvesse instalações adequadas em todos os *campi*? O espaço acadêmico deveria ser ainda menos livre que o circuito artístico e o mercado, e mesmo assim pretender gerar conhecimento de ponta?

Evidentemente, isso tornaria as avaliações impossíveis, e não pretendo indicar uma solução. Mas trata-se de uma peculiaridade fundamental, que não pode ser desprezada. As maneiras usuais de registro acadêmico, sempre textuais, tornam-se inadequadas, insuficientes. Um relatório pouco informa sobre um fenômeno que se inicia na sensação; as teses e dissertações depositadas nas bibliotecas aumentam o peso do texto numa escala desproporcional, mesmo quando a intenção do autor foi valorizar ao máximo seu trabalho artístico. As palavras não perdem valor ao ser impressas, a obra de arte sim. E em graus diferentes dependendo de suas características, como bi ou tridimensionalidade, escala, relacionamento com o espaço real, etc. Seria mais coerente reconhecer o caráter temporal da “tese” em Poéticas Visuais, e admitir a impossibilidade, na maioria dos casos, de conservá-la adequadamente em bibliotecas. Poderia, é claro, tratar-se de um livro de artista ou de um DVD concebido para ser assistido numa TV comum. Neste caso, não haveria nenhum problema. Mas poderia também ser um *site specific* ou uma vídeo-instalação com 5 projeções simultâneas. Talvez pudesse ser interessante uma política de incorporação ao acervo dos museus universitários de obras apresentadas como mestrado ou doutorado. Mas por enquanto, o núcleo do trabalho artístico equivalente a dissertação ou tese, raramente é encontrado nas bibliotecas.

E o estranhamento ainda provocado pela presença da arte na universidade continua afetando os níveis mais elementares de sua inserção. Torna-se preciso sempre renovar as justificativas para o óbvio. Alguns funcionários indispensáveis num

departamento de Artes Plásticas sequer têm seus cargos previstos no organograma da universidade. Os critérios para repartição de verbas baseados no número de alunos se tornam injustos na área artística. Soa descabido existir um professor por aluno, como nas aulas de instrumento nos cursos de música. Em cursos de Artes Plásticas, as aulas de ateliê, que exigem acompanhamento individual, não podem ser ministradas para o mesmo número de alunos de uma aula totalmente expositiva. Como atingir a produtividade esperada? Os programas de pós-graduação são criados sem haver condições de trabalho nos prédios mal adaptados ou mal projetados. Em outros países, a Pós-Graduação em Poéticas Visuais, geralmente oferece aos alunos um espaço para realizar o trabalho, que será acompanhado ao longo do curso pelo orientador. A falta de espaços dignos para a produção e a apresentação artística talvez seja o índice mais visível da pouca atenção nas universidades para a arte.

Recentemente, tivemos uma manifestação inequívoca da posição acadêmica em relação à arte, comprovando a fragilidade desta inserção, mesmo após a comemoração dos 40 anos da escola de Comunicações e Artes. Por nunca terem existido em nosso Departamento nem na unidade espaços expositivos, as defesas vinham sendo realizadas há anos em locais públicos, municipais, estaduais ou federais. Apesar de acrescentar mais um problema ao pós-graduando, pela dificuldade de sincronizar os prazos de depósito do trabalho acadêmico com a disponibilidade de espaços expositivos, que geralmente dependem de seleção, abria-se a possibilidade de realizar o exame com a presença do trabalho artístico. Sem negar a necessidade do espaço expositivo próprio, o lugar da arte é muito mais a cidade que o *campus*. Mesmo nessas situações, não é incomum se comentar apenas o texto. Parece haver uma resistência a aceitar como centro real de uma pós-graduação em Poéticas Visuais a realização visual.

No entanto, a 9/11/2006, recebendo uma consulta quanto à possibilidade de realizar uma defesa num espaço fora do previsto, embora sem finalidade comercial, a Pró-Reitoria de Pós-Graduação respondeu simplesmente que todas as defesas deveriam ser realizadas na unidade. Sem considerar, ou talvez mesmo ignorando, que tal unidade não possui uma galeria. Seguindo a mesma lógica, seria adequado montar bancas envolvendo apenas textos e manifestações verbais em ateliês de pintura e oficinas, desde que se permitisse a presença do público. Frente às justas reivindicações dos programas prejudicados, a solução foi acompanhar sempre de um pedido de autorização

as defesas em espaços externos. Se do ponto de vista prático e burocrático o problema é resolvido, conceitualmente a resposta revela que a arte continua marginal, necessitando do beneplácito das autoridades superiores para realizar uma de suas finalidades. Enquanto isso, não existem planos para uma galeria, como se não fosse uma sala de aula fundamental. A opção é pela integridade burocrática, às custas da realidade.

Porém, meses depois, na mesma universidade, a CERT (Comissão Especial de Regimes de Trabalho), demonstra sabedoria, ao solicitar das diversas unidades critérios específicos para avaliação da produtividade dos professores, somando-os aos critérios gerais em fevereiro de 2008. A mesma comissão reconhece insuficiente o modelo universal de currículo, e solicita o encaminhamento das informações complementares que se julgarem necessárias. No caso específico das artes visuais, imagens, DVD's, o que for preciso, sem restrições.

Na Escola de Comunicações e Artes, foi uma árdua conquista reconhecer o trabalho artístico, mas hoje está previsto no regimento. As dissertações, teses e concursos de livre-docência, na área de artes, poderão consistir, *parcialmente*, em obra artística original ou trabalho prático, e conterão uma parte escrita, com a proposta da obra, sua fundamentação teórica, a pesquisa das técnicas e materiais, e as opções feitas.

Qual seria a proporção entre uma parte e outra? Ambas têm a mesma importância? Em outras escolas, determina-se um número mínimo de páginas para o texto teórico. Pode ser uma visão tendenciosamente artística, mas se um trabalho não se realiza *é inútil apresentar outros argumentos*. Não se pode garantir uma coisa fazendo outra. Um projeto bem apresentado é um projeto bem apresentado, não a garantia do que se pretende realizar em algum futuro. A fundamentação teórica não garante a qualidade artística, e seria ter ambições muito limitadas esperar de um trabalho apenas a confirmação da teoria.

Por vezes argumenta-se quanto à necessidade do texto do artista nos trabalhos acadêmicos, já que em função de suas atividades didáticas deverá falar bem. Mas existem os que escrevem bem e falam mal, e vice-versa. Exagerando o peso de textos, verbalização e formalidades, corre-se o risco de perder o foco, e tomar decisões sérias

de amplas conseqüências, sem ter suficientemente considerado justamente o maior desafio à capacidade deste candidato: realizar um trabalho artístico.

Li, há muitos anos, numa longa entrevista de Ingmar Bergman, suas considerações sobre a humilhação do artista, central em vários filmes<sup>17</sup>. Questionado por um dos entrevistadores se tal concepção não seria demasiado romântica, já que a situação do artista teria melhorado, com bolsas e ajuda financeira do estado, ele admite que talvez suas idéias sejam caducas sobre este ponto. Para Bergman, tanto a crítica quanto o elogio podem ser humilhantes, dependendo de como são feitos. Recorda as explicações devidas, como diretor de teatro, a pessoas pouco versadas no assunto, mas que em virtude do cargo podiam solicitá-las. O diretor diz saber apenas como e onde o artista sente as humilhações, acrescentando: “ a burocracia que nos envolve é baseada em grande parte sobre um sistema de humilhações, o que faz dela um dos venenos mais terríveis e perigosos que existem atualmente”.

Respondendo uma pergunta, Bergman concorda que o artista, pessoal e profissionalmente, está mais exposto que outros às diferentes formas da humilhação. O entrevistador continua, comparando o artista ao inventor e ao engenheiro. A diferença seria a avaliação objetiva dos resultados, enquanto a obra do artista pode ser “elevada às nuvens ou executada em algumas frases”.

Talvez a comparação com inventor e o engenheiro não seja das mais precisas, evidenciando mais uma vez a falta de conhecimento mútuo. Mas toca no ponto: não tem sentido exigir comprovações do fenômeno artístico. E o pretense poder exercido pelas atitudes burocráticas só pode despertar a aversão de um artista. Não se tem o direito de impor um modelo de projeto, relatório ou currículo, obrigando talvez a renegar os valores construídos ao longo de todo um percurso. Não se podem desqualificar, por meio de um parecer e sem contato com a obra original, com base apenas na falta de adequação ao modelo universal, trabalhos que revelam sua qualidade acompanhados de perto. Se tanto críticas quanto elogios podem ser humilhantes, pelo menos o trabalho foi *visto*. É óbvio haver grandes dificuldades de registro visual em determinados casos, mas o pior é quando o registro é possível, busca-se uma boa qualidade, capaz de embasar um parecer, e este *nem sequer faz referência à reprodução da obra*, como se não existisse. E o autor baseia sua negativa na falta de aplicação dos princípios científicos. Entre a

resignação, adequando talvez o projeto às objeções para uma segunda tentativa, e a suspeita de que o parecerista é incapaz de avaliar as imagens por suas qualidades intrínsecas, tendo a optar pela segunda hipótese.

Entendo que a universidade, principalmente pública, deve acolher todas as posições realmente comprometidas com a busca de conhecimento. Não se pode desejar apenas o artista cujo trabalho se aproxima, mesmo epidermicamente, da pesquisa científica. Os que seguem outros caminhos devem estar presentes, para ter uma salutar multiplicidade de pontos de vista, e oferecer aos alunos uma formação aberta, democrática e sem direcionamentos. Privilegiando uma só posição, oferece-se aos espíritos conformistas uma oportunidade infalível de ascensão na hierarquia acadêmica, mesmo sem um trabalho artístico de peso. Basta respeitar o modelo vigente, sem questionamentos, sem incorrer em todas as incertezas que acompanham o trabalho artístico realmente comprometido. Compromisso que torna árdua a adesão a modelos descaracterizantes, criando um conflito ético inexistente para o conformista. Este sempre opta pelo legal, mesmo se absurdo, e muitas vezes se encontra na posição de avaliador e parecerista, de onde pode executar projetos artísticos com algumas frases.

Desde o início houve posições divergentes, que continuam até hoje. No Departamento de Artes Plásticas da ECA, as posições dentro do núcleo inicial de professores/artistas, vários deles figuras importantes no cenário artístico, podiam parecer irreconciliáveis. Alguns abandonaram o Departamento logo no início, inconformados com as exigências acadêmicas. Este é um ponto delicado: creio que ao ingressar na universidade é obrigação do artista assumir e priorizar outras responsabilidades e tarefas, além das aulas, mas não até o ponto de comprometer seu trabalho central. Entre os professores/artistas que permaneceram na Escola, as opiniões sobre a forma da pós-graduação em Poéticas Visuais iam desde a defesa da obrigatoriedade de um trabalho estritamente acadêmico, até a aceitação do trabalho visual por si mesmo, passando pela associação texto/trabalho visual, mas com diferentes idéias sobre a escrita. Em minha opinião, restringir é desnecessário. Retirar a possibilidade de escolha de profissionais adultos me parece não reconhecer sua responsabilidade, o trabalho já realizado dentro ou fora da universidade. Isso não seria humilhante?

Quem tem um trabalho artístico fraco encontra uma grande oportunidade nas normas, legislações, regimentos e burocracia em geral para construir uma posição privilegiada, dirigindo os seus esforços para tudo que deveria ser claramente secundário. Acaba sendo criada uma hiper-valorização de projetos, relatórios, pareceres, avaliações, currículos, transformados na finalidade da vida acadêmica, e tornando supérflua a efetiva existência de um trabalho de arte. Para quem baseia a carreira acadêmica nas atitudes burocráticas, é melhor não dedicar demasiado tempo à incerta tentativa das buscas artísticas, e concentrar-se em reuniões e comissões. Enquanto se consegue apreciar esteticamente um currículo bem organizado, idéias mais instigantes se atolam em discussões, onde a tendência é submeter o inventivo à imutabilidade das normas inadequadas.

A escassez de realização parece tornar o simples projeto auto-suficiente. Torna-se critério para tudo: ingresso em pós-graduação, pedidos de bolsas, financiamentos de todos os gêneros. Sem dar pelo menos peso equivalente ao trabalho já realizado, nota-se a presença de pós-graduandos que, do ponto de vista artístico, são principiantes, e tirariam mais proveito de um curso de graduação.

Procedendo com excesso de abstração, esquece-se ou desvaloriza-se o espectador. Quanto do sentido da arte é devido às imprevisíveis reações do outro? Dificilmente serão o que se esperava no projeto. Se é importante a discussão com uma banca especializada no espaço acadêmico, o público comum e indefinido também merece a oportunidade do contato com a obra. Não se sabe o que cada um levará, e por isso um trabalho não pode depender de justificativas *externas*: o espectador anônimo não terá acesso às considerações universitárias. Se o sentido estiver sujeito a elas, comete-se uma injustiça com o público não-especializado, ou seja, quase todos. A arte realizada em programas de pós-graduação continua sendo arte, permite o contato do público, sem condições prévias, ou é uma pesquisa concebida apenas para os especialistas, como estudantes pelo menos em nível de graduação? Uma das finalidades universitárias é divulgar para a sociedade o conhecimento gerado. Claro, não estou propondo que se dilua a arte, mas o interesse minoritário permanece. Um melhor ensino fundamental teria um papel crucial. Como se contrapor ao assédio incessante das imagens fáceis, sem produzir mais uma, e sem cair no didatismo? Talvez a grande dificuldade seja realizar algo que permita simultaneamente a aproximação em múltiplos

níveis, atraindo o despreparado e provocando algo mais que estranhamento, sem decepcionar o especialista.

Não é de espantar que o conformismo de nossos dias se infiltre em todas as esferas; seria interessante um estudo científico enfocando a influência dos formalismos inúteis em boa parte da produção artística contemporânea. Em apresentações de pesquisas artísticas, notam-se propostas endereçadas unicamente aos *fóruns* acadêmicos. Ignoro o grau de consciência dos autores, mas se tais trabalhos fossem apresentados ao público externo, em museus, galerias ou centros culturais, sem o corolário de discursos explicativos e justificativas teóricas, *não fariam sentido algum*. São pesquisas destinadas a um circuito fechado, apoiando a perda de dimensão pública da arte. Entende-se o interesse minoritário da sociedade pelas artes visuais. Pode-se argumentar que a pesquisa científica de ponta também é desconhecida, sendo discutida em congressos para especialistas. Mas podemos aplicar o mesmo raciocínio às artes? No entanto, os modelos de avaliação vigentes pontuam mais generosamente as participações em congressos, simpósios, seminários, semelhantes a eventos científicos. Torna-se mais proveitoso, para receber uma boa nota, apresentar a pesquisa artística nesses eventos do que expor ao público real. No entanto, é prática comum adequar para outros leitores um texto aprovado numa banca acadêmica, antes de publicá-lo. E uma obra de arte, poderia ter duas versões, esotérica e exotérica? Ou basta a companhia de um texto e de uma comunicação verbal no simpósio, dispensáveis para a exibição do mesmo trabalho ao público leigo?

A não ser que se continue sustentando a idéia de ser a arte outra coisa na universidade, um trabalho artístico é o mesmo dentro ou fora. Tal diferença é geralmente atribuída à reflexão escrita que deveria acompanhar a arte no espaço acadêmico. Mesmo concordando com esta opinião, deveria ser prioritário tentar verificar se a reflexão existe *materialmente* no trabalho *realizado*. É muito mais fácil construir uma justificativa teórica para um trabalho abaixo do medíocre, mas isto é um engodo, não uma tese. Não estou defendendo privilégios para o artista, mas o rigor possível.

A “Pesquisa em Arte”, apenas por se adequar epidermicamente aos padrões científicos, pretende assumir uma hierarquia superior à simples arte. Não é fácil

demonstrar alguma superioridade da arte produzida como atividade universitária. São numerosíssimos os trabalhos estudados como referência nas faculdades de arte cujos autores não pertencem aos quadros. Por outro lado, a faculdade de arte se tornou há bastante tempo a principal alternativa de formação consistente para o jovem artista. Poderia não haver diferença significativa entre a arte dentro e fora da universidade, já que hoje quase todos se formam em cursos superiores. Concordo com as diferenças qualitativas devidas à formação: há enormes desníveis entre as faculdades, e mesmo dentro dos corpos docentes. Mas isso também não é tão seguro. São conhecidos os artistas graduados por outros cursos, até de engenharia. Se existe alguma segurança, deve estar em todo um percurso artístico. O exagero de insistência em justificativas e teorias pode compelir a só fazer o que possa ser justificado. Seria uma triste regressão depois de tantas reivindicações de liberdade para a arte, abdicando de uma autonomia já existente, embora sempre ameaçada.

Não quero parecer injusto para com a universidade, mas é para aperfeiçoá-la que eventuais críticas devem ser feitas. É um dos papéis do corpo docente, e vale lembrar aqui a importância da 1ª tese visual, defendida pela Prof<sup>ra</sup>. Renina Katz na FAU em 1977, e do mestrado e doutorado do Prof. Evandro Carlos Jardim, sem textos acadêmicos, aprovados pelas bancas na ECA, em 1980 e 1989, após enfrentar a previsível oposição dentro da unidade. Seria difícil superestimar a importância de minha formação universitária. Foi onde aprendi tudo que pude sobre arte, como a existência de um pensamento material, graças à diversidade entre meus professores. Uma universidade como a USP é um espaço de liberdade, diversidade e diálogo, riscos que não podem ser diminuídos pela uniformização. Para o bem da universidade, dentro dela o artista precisa continuar artista.

Aulas e cursos, embora compromissos rotineiros, deveriam ser encarados como luzes. São muito mais que ocasiões regulares para exibir erudição. Pode ser mais difícil e verdadeiramente erudito diminuir o fulgor pessoal, para criar melhores condições de aprendizado, e alimentar o brilho próprio dos alunos. Numa época de vaidade e ostentação, agir discretamente pede algum rigor íntimo. A posse temporária de um conhecimento limitado não justifica qualquer arrogância.

Não creio que uma banca também seja apenas uma oportunidade para exibir a maior erudição possível. Sem desmerecer sua importância, a soma dos pequenos desafios cotidianos supera as exigências de alguns dias de provas rigorosas. Devemos tentar expor percursos e atitudes, mesmo sendo problemático ter qualquer apresentação satisfatória. Nem tenho como garantir que o trabalho artístico mais novo represente meu melhor nível. É o que entendo menos, e não sei até que ponto se pode confiar numa elevação contínua e linear do conhecimento.

Não faço pesquisa em arte, meu trabalho é uma tentativa, sem separações nítidas entre projeto, realização, material, mental e tudo o mais que habita um processo artístico individual. O que realmente me interessa é o possível efeito dos resultados no imprevisível e desconhecido espectador, e do processo em mim. Quando alguém é tocado, pouco importa se é arte ou pesquisa. Não há bibliografia específica nem quadro teórico de referências: tudo que li afeta meu fazer de alguma maneira, e o que vi e ouvi também. Portanto, deveria incluir o cinema e a música, a paisagem e as obras de outros artistas, dos quais continuo espectador, e muitas conversas. A única justificativa real e sincera é uma expressão gasta, como a necessidade de que certas imagens existam. Poderia, é claro, acrescentar todas as justificativas atreladas à obra assumida como exigência parcial, como se fosse um sujeito totalmente consciente. Não vou fazê-lo, por respeito à banca, à universidade e a mim.

---

<sup>1</sup> Gordon Matta-Clark, in MOURE, Gloria: Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings. Barcelona/Madrid, Ediciones Poligrafa/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.

<sup>2</sup> BORGES, Jorge Luis. “El Milagro Secreto”, in *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé editores, 200, pp. 218-229.

<sup>3</sup> Yasujiro Ozu, in YOSHIDA, Kiju: O anticinema de Yasujiro Ozu. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

<sup>4</sup> Bernard Palissy, in SMITH, Pamela H., *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago e Londres, University of Chicago Press, 2004.

<sup>5</sup> Apreciação geral da proposta, denegando pedido de bolsa. “Proposta” é um conjunto de três partes: projeto de pesquisa, histórico escolar e acadêmico do candidato, histórico de pesquisa do orientador.

<sup>6</sup> HOBBSAWM, Eric. “A la Zaga”, Barcelona, Editorial Crítica, 1999.

<sup>7</sup> Em março de 2006, por minha iniciativa, aprovada pelo Conselho do Departamento de Artes Plásticas, e com a concordância de todos os chefes de departamento e da direção da escola, a Congregação da ECA aprovou o aumento dos pesos das provas práticas nos concursos, fundamentais para os departamentos de artes, e a aceitação da obra de arte, simplesmente, como uma das exigências para a obtenção do título de livre-docente. Aguarda-se o parecer jurídico da USP.

<sup>8</sup> No Formulário para Parecer Inicial de Assessoria Científica da Fapesp.

<sup>9</sup> Nas tabelas Capes e Cnpq 8.03.00.00 – 6. Na tabela Fapesp 8.03.99.00 – 2. Basta acessar os sites dessas instituições para perceber imediatamente como tudo é pensado para ciência e tecnologia.

<sup>10</sup> Naquele momento, as exposições eram geralmente realizadas no MAC/USP. O aumento do número de defesas, a sucessão de diferentes diretores e o baixo nível de muitas mostras levaram a restringir severamente o uso daquele espaço, e ao estudo de outras alternativas.

<sup>11</sup> Após o mestrado, a ECA/USP implantou o doutorado em Artes Plásticas em 1980. Os outros programas desta área no Brasil são posteriores.

<sup>12</sup> Expressão consagrada por Margareth Thatcher.

<sup>13</sup> Vale lembrar da questão dos improdutivos da USP, em 1984.

<sup>14</sup> Não só as artes são afetadas por tais critérios. Em reportagem publicada no Estado de São Paulo de 24 de fevereiro de 2008, o físico Constantino Tsallis, reconhecendo a

---

dificuldade de distribuir recursos escassos, aponta a rigidez burocrática que inibe a ousadia intelectual dos pesquisadores. Tende-se a contemplar os projetos mais convencionais, enquanto trabalhos mais arriscados e de longo prazo acabam negligenciados.

<sup>15</sup> CORTAZAR, Julio. Histórias de Cronópios e de Famas. Civilização Brasileira, RJ, 1998. 4ª parte, Histórias de Cronópios e de Famas.

<sup>16</sup> JANINE RIBEIRO, Renato, in Revista Adusp nº 36, janeiro de 2006, págs. 36 a 50.

(...) “Outro ponto foi a avaliação dos livros. Comentei que se os livros não fossem avaliados na área de Humanas seria uma coisa muito equivocada. A produção da área é principalmente de livros.

Quando eu falo de humanas estou me referindo a três grandes áreas no sistema Capes: Humanas, Sociais Aplicadas e Lingüística, Letras e Artes. Nestas áreas a produção de livros é muito significativa. Equivale a algo como três vezes a produção *per capita* das outras áreas. (...) E aí veio uma coisa muito curiosa. As áreas de Humanas disseram que os livros eram fundamentais, mas a maior parte não queria avaliá-los. Não queriam ler os livros e dizer se eram bons ou não. Foi necessária uma pressão muito forte da minha diretoria para que as áreas avaliassem. (...)

As grandes áreas de humanas acabam padecendo de vários problemas. A avaliação foi, de fato, concebida a partir de áreas nas quais os números expressam muitas coisas. Exatas, sobretudo biológicas. Mas as outras se adequaram bastante bem. A avaliação não coloca maiores problemas em Biológicas, Exatas e Ciências da Saúde. E coloca alguns problemas em Agrárias e engenharias que têm setores de pesquisa da aplicação. (...)

No caso de Humanas, há dois problemas bem sérios. O primeiro é que livros não foram avaliados até hoje. Porque não é simples avaliar livros, não é coisa trivial, porque você terá provavelmente de lê-los. Será necessário que duas ou três pessoas leiam o mesmo livro e emitam uma nota – e você terá que evitar que uma pessoa só leia, para evitar um viés de simpatia ou antipatia. (...)

<sup>17</sup> Ingmar Bergman, in STIG, Björkmann. O cinema segundo Bergman; entrevistas concedidas a Stig Björkmann, Torsten Manns e Jonas Sima, tradução de Lia Zats. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

Transcrevo a seguir todo o trecho em que Bergman se refere à humilhação do artista, pgs. 67-71.

## **A condição do artista**

---

Jonas Sima: O tema da humilhação é central em todos os teus filmes que tratam da condição do artista. Eu gostaria hoje de continuar a conversa que começamos numa entrevista anterior. Esta concepção do artista, não é, na realidade, muito romântica? Vou me explicar. Na sociedade de hoje, o artista vive e trabalha em condições materiais mais favoráveis do que antes. Desde que seu talento seja um pouco reconhecido e admitido, ele recebe uma ajuda financeira do Estado, bolsas, e fica seguro de levar uma existência conveniente. Esta situação e este quadro novos explicam o fato de que você frequentemente situou no passado a ação dos teus filmes sobre a condição do artista? Estou pensando mais particularmente em *o Rosto*, em *Noites de Circo* e também em *A Hora do Lobo*, que sem dúvida não é um filme histórico, mas que é um filme em que os personagens evoluem dentro de um quadro mais ou menos fictício.

Ingmar Bergman: Você sempre volta a esta idéia da condição do artista e do romantismo! É bem possível que sobre este ponto minhas idéias sejam caducas. Não sei. Existe uma concepção mais moderna da arte, dos artistas, de sua situação, não há dúvida, mas o tema da humilhação é essencial. É um dos sentimentos que marcaram minha infância e dos quais me lembro mais: a humilhação, ser humilhado, fisicamente, por palavras ou numa dada situação.

Eu pergunto se as crianças não sentem continuamente e muito intensamente esse sentimento de humilhação em suas relações com os adultos e com as outras crianças. Tenho a impressão, por exemplo, que as crianças têm prazer em se humilhar umas às outras. Todo o nosso sistema de educação é, na realidade, uma humilhação, e quando eu era pequeno, isso era ainda mais evidente do que hoje. O medo de ser humilhado e o sentimento de o ser me causaram muitos problemas na minha vida adulta.

Essa forma de angústia pode me atingir ainda hoje, cada vez, por exemplo, que leio uma crítica, seja ela boa ou ruim. Uma crítica pode ser extremamente dura, sem por isto ser humilhante, se sinto que ela me traz alguma coisa, que ela me ensina alguma coisa e que o autor se dirige diretamente a mim. Mas os elogios podem, assim como as críticas negativas, me parecer humilhantes.

Até 1955, eu dependia muito intimamente da companhia que me empregava e, para mim, essas relações muito estreitas eram uma forma de humilhação. Eu achava humilhante e ridículo também, quando era chefe do Teatro Dramaten, em Estocolmo, ir ao Ministério da Educação Nacional e dos Negócios Culturais, para explicar àqueles senhores certas coisas que eu tinha feito... Também não gostava que os contadores examinassem nossos livros, procurando, por tudo, alguma irregularidade. Eu tinha a impressão que sabia bem mais que todas essas pessoas como funcionava um teatro, que eles não entendiam nada e só vinham meter o bedelho!

Humilhar e ser humilhado, são, na minha opinião, dois sentimentos que constituem uma componente ativa de todo nosso sistema social e não falo somente pelos artistas. O que sei simplesmente é onde e como os artistas sentem a humilhação. Penso, por exemplo, que a burocracia que nos envolve é baseada em grande parte sobre um sistema de humilhações, o que faz dela um dos venenos mais terríveis e mais perigosos que existem atualmente.

A pessoa humilhada se pergunta constantemente como vai poder humilhar uma outra pessoa, como ela vai poder replicar, esmagar o adversário, paralisá-lo até eliminar nele a própria idéia de revanche.

Jonas Sima – O mecanismo da humilhação é, em vários pontos, idêntico ao mecanismo da agressividade que cria as idéias de revolução social, de socialismo, e que

---

leva à consciência política. Mas, em você, este sentimento tomou outras formas, mais íntimas, creio eu, mais pessoais. E são estas formas que chamo de românticas!

Ingmar Bergman – Eu falo das coisas que conheço. Eu critiquei duramente o cristianismo, em grande parte, justamente porque o tema da humilhação está muito presente nele, é quase inerente ao cristianismo. Em algum lugar, no começo da missa protestante é dito: “Eu, pobre pecador, que nasci no pecado, e que pequei cada dia da minha vida.” E, de uma forma puramente atávica, vivemos e agimos neste clima de punição. Eu poderia falar disso durante horas. É uma emoção e uma experiência fundamentais. A humilhação pode tomar, certamente, diferentes aspectos, mas creio que posso dizer que estive exposto, dada minha situação e minha posição, a todas as formas possíveis e imagináveis da humilhação. E ainda por cima, não me constrangi em humilhar outras pessoas!

Jonas Sima – Nós teremos certamente a ocasião de voltar a este assunto quando falarmos dos filmes de idéias.

I.B. – É bem possível.

J.S. – Na Suécia, “Noites de Circo” foi muito mal acolhido pela crítica. É uma das páginas mais sombrias da crítica cinematográfica sueca. Filmson escrevia, por exemplo, no diário “Aftonbladet”: “Desta vez eu me nego a dizer sim ao lixo que nos apresenta Ingmar Bergman”. Além do mais o filme não teve muito sucesso. Como você reagiu a essas críticas e a esse fracasso?

I.B. – Evidentemente, o fracasso junto ao público e as reações da crítica eram para mim uma catástrofe. Eu sabia que cada fracasso reduzia sensivelmente minhas chances de continuar minha carreira cinematográfica. A incerteza e os riscos tornavam-se cada vez maiores e minha situação era cada vez mais precária. E era uma impressão muito, mas muito desagradável.

Torsten Manns – Eu constato que existe hierarquia nas artes do espetáculo. O circo se encontra no mais baixo nível da escala, abaixo do cinema e do teatro, ou é o contrário?

I.B. – O teatro e o cinema eram considerados nessa época como coisas sem valor, absolutamente sem interesse. Isso talvez tenha mudado no decorrer dos últimos dez anos. Há dez anos atrás, um ator não podia conseguir um quarto razoável no hotel da cidade de Jönköping, vocês talvez não soubessem disso, mas era assim! E para muita gente neste país, ainda hoje, as pessoas que trabalham no palco não passam de criminosos!

T.M. – Os suicídios são bastante freqüentes nos teus filmes. Você poderia falar nisso um pouco?

I.B. – Como todas as outras crianças, quando eu era pequeno, decidi ir um dia passear na floresta sem dizer nada a ninguém, desaparecer, me estender no chão, morto, e pensar então na minha família que estaria naturalmente extremamente triste! E é bem conhecido que os artistas, em princípio – principalmente se eles são como eu -,

---

conservem durante toda sua vida certos traços da infância muito marcados. Ou melhor... a criação, o impulso criador, está profundamente associada a um aspecto da infância ou a um vestígio da atitude da criança com relação ao mundo exterior, e creio que conservei uma parte desse comportamento.

Stig Björkman – Os personagens principais dos teus filmes são frequentemente artistas e neles se acha concretizado este famoso tema da humilhação. Isso significa que, na tua opinião, o artista, pessoal e profissionalmente, está mais exposto que um outro qualquer às diferentes formas da humilhação?

I.B. – Sim.

S.B. – Pode-se comparar o artista, por exemplo, a um engenheiro ou a um inventor que trabalha num clima análogo. Eles descobrem novos fenômenos, constroem um mundo novo. Mas sempre podem apresentar um resultado que, bom ou ruim, pode ser avaliado objetivamente.

I.B. – Em todo caso é algo de concreto.

S.B. – O artista trabalha aproximadamente segundo os mesmos impulsos, mas a comparação acaba pois aqui ele assume um risco, ele não conhece exatamente o resultado e é aqui justamente que ele adota a atitude da criança com relação ao mundo externo. O artista está exposto às reações da crítica, às humilhações, sua obra pode ser elevada às nuvens ou executada em algumas frases. O engenheiro e o inventor não sofrem esta incerteza, esta ausência de relações e de ligações. Eles podem falar e, principalmente, podem dizer: “A máquina funciona, tive sucesso!”

I.B. – Eles calcularam que a máquina devia funcionar assim e assado, o resultado pode ser constatado e o trabalho está terminado.