

ENTREVISTA COM SÔNIA SALZSTEIN

INTERVIEW WITH SÔNIA SALZSTEIN

ENTREVISTA CON SÔNIA SALZSTEIN

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-4430-8771>

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

¹ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

² Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

³ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

⁴ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

⁵ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.219741



ARS

Primeiro, é um prazer, Sônia, ter você aqui com a gente, que faz parte da nossa formação. A gente queria saber justamente sobre a sua formação, em primeiro lugar. Como ela se deu, a sua formação como historiadora da arte, como crítica, quais foram seus pontos marcantes.

SÔNIA SALZSTEIN

Eu fico honrada em colaborar com vocês nessa edição especial da Ars. Tive uma formação muito assistemática e algo improvisada, pois ao término da graduação em artes plásticas na ECA-USP, me encaminhava a um trabalho teórico em arte e, naquela época – final dos anos 1970 –, esse tipo de formação não era oferecido nas universidades por aqui. Tive de me virar para ir conquistando o campo, ia prestando atenção ao que amigos mais experientes me recomendavam e, principalmente, estudando por conta própria. Os anos de juventude foram difíceis sob a ditadura militar, a repressão e o isolamento cultural imposto ao país. Ao mesmo tempo, havia

uma vontade crítica muito forte entre os estudantes e, no meio cultural, uma percepção crítica aguçada em face da ditadura e do empobrecimento intelectual e moral que ela carregava para o país. [A] Escola de Comunicações e Artes, embora não fosse uma escola com tradição acadêmica (havia sido criada em 1966), era um ambiente estudantil muito vivo e um núcleo de resistência importante à ditadura, reunindo artistas e intelectuais reconhecidos, das diversas áreas de artes. Nos anos finais da graduação, senti que, se quisesse aprofundar meu interesse teórico em arte, precisaria melhorar minha formação, e prestei o vestibular na Faculdade de Filosofia da USP. Antes, havia tido uma passagem pelo Departamento de História, mas a escola permanecera em greve a maior parte do tempo, e eu havia começado a frequentar como ouvinte as aulas na Filosofia. O curso de Filosofia foi uma grande descoberta. Mas não subestimo, absolutamente, minha experiência inicial junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA – havia professores inspiradores, como a Annateresa Fabris, o Júlio Plaza, a Regina Silveira, a Carmela Gross, o Mário Ishikawa. No Departamento de Cinema, havia o Paulo Emílio Salles Gomes, uma presença marcante. O movimento estudantil era forte na Escola, e atiçava nosso senso crítico. Eram anos de turbulência – a morte do jornalista Wladimir Herzog,

professor do Departamento de Jornalismo, que ocorrera sob tortura nas dependências do DOPS, em 1975, foi um acontecimento que me marcou profundamente.

Entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1980, eu comecei a me interessar pela crítica de arte, o que era algo raro entre moças, sobretudo entre pessoas mais jovens – tratava-se de uma prática muito marcada pelos protocolos do jornalismo profissional, que pressupunha tarimba e contatos em áreas de poder e influência, condições que definiam um ambiente tradicionalmente masculino. Creio que a Lisette Lagnado começava a carreira por essa época, mas ela se iniciara no jornalismo; a Lisette havia sido editora, junto com a Marion Strecker (como a Lisette, também Marion tinha a experiência de jornalista da *Folha de S. Paulo*) e com o Luís Paulo Baravelli, de uma revista de arte “alternativa” (como então se dizia) chamada *Arte em São Paulo*, que durou uns poucos anos, como era a sina das “publicações alternativas”. Foi, aliás, na *Arte em São Paulo* que publiquei o meu primeiro texto de crítica, em 1981. Mas um fato a se sublinhar é que naqueles anos não havia a conexão forte que há hoje entre a prática da crítica e o ambiente acadêmico, um fenômeno que veio à tona no final dos anos 1970, capitaneado, em escala global, salvo engano meu,

pela revista *October*. Essa questão valeria uma discussão à parte: fascinada pela filosofia francesa pós-estruturalista, ao longo das duas décadas subsequentes o grupo em torno da revista “desconstruía” as premissas modernistas, o campo disciplinar tradicional da arte e, ao fim e ao cabo, de modo algo surpreendente, reinventava o lugar da crítica de arte, e com os anos esta alcançava grande prestígio, poder acadêmico e repercussão global a partir desse grupo. Mas o que faziam era algo muito diverso da crítica de arte moderna, que havia florescido fora do universo acadêmico, na lida direta com o campo cultural. O fenômeno *October* se dava – lembremos – num momento em que a crítica de arte se desintegrava... A crítica, essa escrita combativa sobre arte, esse gênero que o modernismo reinventou e que se tornara um dos legados mais interessantes da modernidade cultural, se via aos poucos substituída por um novo tipo de escrita, providenciada por curadores e voltada às agendas das exposições e a suas propostas conceituais.

É instrutivo, a esse respeito, notar que também aqui no Brasil, muitos de nós éramos, no início da década de 1980, de algum modo ligados à Universidade. Carlos Zílio e seus alunos do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, publicavam a revista *Gávea*, que teve um papel importante na formação de

muitos, arejou o ambiente da arte, significou um esforço notável de atualização cultural. Ronaldo Brito, igualmente, como professor teve um papel notável na formação de jovens críticos. Mas é indispensável notar que a presença da instituição universitária na constituição do trabalho da crítica, durante esses anos, estava longe de oferecer à intervenção dos críticos a legitimidade e ressonância pública do poderoso *establishment* acadêmico norte-americano. A partir de meados da década de 1970, com a chamada “distensão lenta e gradual” da ditadura, promovida pelo governo Geisel, e diante da falta de um ambiente institucional forte no campo da arte e da cultura, a universidade se introduzia, por aqui, como um dos raros espaços institucionais a oferecer a possibilidade de um trabalho de debate e reflexão de longo termo sobre arte. Oferecia, além disso, o contato permanente com um público jovem, disposto ao trabalho desinteressado, a se engajar em projetos de intervenção cultural.

Voltando agora às minhas origens: devo lembrar que, quando estava prestes a concluir a graduação, em 1977, eu consegui um trabalho como “pesquisadora de documentos” junto a um Departamento da Secretaria Municipal de Cultura, que se chamava IDART, acrônimo para Informação e Documentação Artística, naquela época dirigido por Maria Eugênia Franco e tendo a jornalista e crítica de arte

Radha Abramo como responsável pelo setor de artes plásticas. E, nesse trabalho no IDART, eu saía “documentando” exposições de arte na cidade, acompanhada de um fotógrafo; eu tinha de produzir comentários específicos sobre as exposições, de sorte que ao final teríamos um “anuário das artes plásticas” de São Paulo. A ideia era documentar o circuito de arte, as galerias, os museus e visitar ateliês de artistas para complementar a documentação das exposições. Acho que esse primeiro trabalho me proporcionou uma prática inicial na escrita sobre arte e me colocou em contato com artistas, de sorte que escrever sobre os trabalhos era algo que se iniciava para mim muito estreitamente ligado a esse diálogo com os artistas, e não raro essa experiência me proporcionava conhecer um contexto de ideias para além do que se podia encontrar nas exposições. Devo mencionar, a respeito dessa prática inicial da escrita sobre arte, que algumas pessoas que conheci por aquela época foram extremamente importantes para mim. O contato com os textos do Ronaldo Brito havia sido uma descoberta – além das colunas do *Opinião*, conhecer o livro *Aparelhos*, que ele havia feito com o Waltercio, foi impactante – era uma linguagem, uma dicção que eu nunca havia encontrado em textos sobre arte. O Ronaldo assinava uma coluna de artes no *Opinião*; a escrita revelava uma crítica sóbria e implacável,

algo muito diverso das colunas insossas sobre arte que na época quase sempre encontrávamos no jornalismo tradicional, onde há muito se tinha evaporado o lugar marcante firmado pelas artes no debate brasileiro, na escrita de Mário Pedrosa ou do Ferreira Gullar. Alguns anos depois de ter tomado contato com o trabalho de Ronaldo no *Opinião*, conheci o José Resende e a Sophia da Silva Telles, que na época eram um casal, e que me incentivaram bastante à escrita. [Eles] Liam meus textos, comentavam certas passagens comigo, e às vezes o faziam de maneira dura, dizendo: “isso aqui está ruim”, “o que você quer dizer?”, “tem muito advérbio”, “está muito florido”, “precisa ser mais precisa”, “mais aguda.” Ao mesmo tempo, por intermédio do José Resende e da Sophia, fui conhecendo outros artistas próximos a eles. Por essa época, acho que em 1983, encontrei o Waltercio Caldas, ele estava [participando de] uma Bienal. Eu fiz alguma documentação do trabalho dele para aquela Bienal, aquela sala extraordinária que consistia num corredor forrado, de ambos os lados, com as embalagens vazias dos chicletes Adams, a que o artista deu o título de *Velocidade*, e ela comentava exatamente essa circulação intensa e frenética na Bienal, o lugar da exposição de arte convertido a um espaço de consumo de imagens.

Perdoem-me esse atalho biográfico, mas achei importante ressaltar o fato de que a prática da crítica marcou profundamente o início de minha formação profissional, definiu meu primeiro horizonte de interesses – no campo estético, político e teórico –, e essa prática seguiu prioritária para mim durante quase duas décadas, até que eu ingressasse na Universidade, no início de 2000, e fosse atraída pelo projeto de retornar aos estudos em história da arte. Mas sempre me entendi como crítica de arte, mesmo quando a designação começava a obscurecer, em face da disseminação do *modus operandi* das curadorias, num meio de arte marcado pelas agendas frenéticas das instituições e espaços de arte e cultura. O ambiente profissional em que eu circulava até o início dos anos 1990 era majoritariamente masculino, e soava algo extravagante você designar o nome da profissão no feminino – conforme já disse, eu contava entre uma minoria de mulheres jovens que começavam a assinar textos de crítica e curadoria. Inversamente, a administração das instituições tradicionais de arte – e entendo que essa é uma peculiaridade brasileira – era muito marcada pela presença feminina, a longeva gestão do Walter Zanini no MAC-USP tendo sido uma exceção. A Aracy Amaral é um exemplo raro, que se destacou extraordinariamente na gestão inovadora que

imprimiu à Pinacoteca do Estado e depois ao MAC, associando o perfil intelectual ao de gestora. Aracy teve, igualmente, atuação notável na crítica, tendo sido pioneira, como se sabe, nos estudos sobre Tarsila do Amaral e ao longo dos anos – num percurso notavelmente ativo – realizando trabalhos marcantes em inúmeras curadorias. Era muito raro ter mulheres jovens com a ambição intelectual de ter um trabalho autoral na escrita sobre arte, feita a ressalva da Aracy Amaral. Nesse *front*, é preciso citar também a Sheila Leirner, que tinha uma atuação muito sólida como colunista nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*, publicando texto de ambição teórica. O trabalho de Sheila alcançou um momento forte, de potência, na chamada “Bienal da Grande Tela”, da qual ela foi curadora em 1985 (de fato, Sheila foi curadora da 18ª e da 19ª edição da exposição, mas foi a 18ª a mais polêmica, pelo inusitado da proposta de propor a arquitetura da “grande tela”, num momento em que se disseminava o bordão da “volta à pintura”). E, salvo raras exceções, de jornalistas que fizeram durante décadas um jornalismo cultural de excelente qualidade – no Rio de Janeiro havia o trabalho sério do Roberto Pontual, e o Frederico de Moraes também vez por outra assinava textos na grande imprensa; destaque Antonio Gonçalves Filho, Angélica de Moraes e, mais tarde, Maria Hirzsmann,

entre outros, muito poucos em todo caso –, o que havia era um gênero de escrita leve, de reportagem, que era muito complacente, calcada no prestígio das relações pessoais, pródiga em adjetivos, muito retórica, pautada pelo mercado e com pouco fôlego crítico, pouca matéria de reflexão. A crítica, digamos profissional, tinha espaço apenas ocasional na grande imprensa, e o colunismo de arte que se exercia no jornalismo diário carecia, em geral, de disposição propriamente crítica. A universidade era meio apagada. Acho que a Aracy teve um destaque muito grande porque era alguém provindo da Universidade (era professora na FAU-USP) e teve essa atuação pública em instituições no campo da arte, com um papel importante numa história da arte brasileira e tendo se voltado com muito entusiasmo à arte contemporânea.

Preciso notar que meu interesse desde muito jovem era a arte contemporânea, era pensar a arte contemporânea no Brasil, isto é, pensá-la à luz de uma realidade cultural muito vulnerável às modas intelectuais, aos jargões que martelam a partir do circuito internacional de arte. Tinha um interesse no modernismo, mas principalmente como um contexto histórico que me ajudaria a compreender a produção contemporânea. Sob esse aspecto, acho valioso o empenho de críticos como a já mencionada Aracy, como o Ronaldo Brito e o Rodrigo Naves,

que sempre se empenharam em iluminar as conexões entre a arte moderna e a arte contemporânea feita no país, revisitando obras da primeira metade do século XX, deslindando nexos imprevistos entre elas e a produção contemporânea. O empenho em visitar sistematicamente a historiografia do modernismo e em estudar a fundo a tradição moderna – aí incluída a preocupação comparatista, de pensar a arte brasileira à luz das pressões globais dos grandes polos culturais europeus e norte-americanos – veio depois, com o engajamento no trabalho da Universidade e com o envolvimento de estudantes que a sala de aula exigia.

Por isso, costumo dizer que minha formação em arte foi autodidata – algo, enfim, que veio principalmente através da atuação na crítica de arte e, mais tarde, mediante o empenho sistemático de estudo que a atividade da docência impunha. Dessa última experiência veio também a percepção da necessidade de termos em nossas grades curriculares o estudo das culturas ameríndias e do continente africano; em 2009, Dária Jaremtchuk, Tadeu Chiarelli e eu havíamos proposto à ECA – sem sucesso, por razões que agora não vêm ao caso – a criação de um Bacharelado em História, Teoria e Crítica de Arte, que buscava reparar essa falta, propondo o engajamento, no curso, de especialistas dessas

diversas áreas. É uma questão que segue em aberto, uma tarefa às próximas gerações de docentes no campo disciplinar da arte – no Departamento de Artes Plásticas, sei que Liliane Benetti está atenta a essa questão e comprometida com a mudança. Devo observar que meus estudos sobre arte brasileira se beneficiaram enormemente desse aprofundamento na compreensão do modernismo, pois me conduziram ao procedimento comparativo, que me permitiu inscrever a produção brasileira num quadro complexo e assim a atinar com o caráter sistêmico dessa inscrição.

Conforme já havia mencionado, estou trazendo esses materiais autobiográficos porque nunca pensei que iria trilhar uma carreira na universidade. Essa escolha foi tardia – prestei concurso em 1999 (o último concurso aberto pelo Departamento na área de história e teoria da arte ocorrera no início dos anos 1980, quando meu colega Tadeu Chiarelli foi contemplado. Depois disso, o Departamento não abriu concursos na área) e comecei a dar aulas no ano seguinte. Quando comecei a carreira acadêmica, portanto, já tinha um trabalho profissional de cerca de duas décadas como crítica e como curadora, e uma experiência forte em instituições públicas de arte, iniciada em 1977. Junto a ter me iniciado como pesquisadora no antigo IDART da Secretaria Municipal de Cultura,

havia trabalhado no MAC, na gestão da Aracy Amaral, durante muitos anos havia participado de conselhos gestores de instituições de arte, como a FUNARTE, a Fundação Iberê Camargo, o Conselho de Curadoria do Centro Universitário Maria Antonia (primeiro sob a gestão do Lorenzo Mammì, depois, nos tempos do Moacyr Novaes), o IAC (quando este era ligado ao Centro Universitário Maria Antonia) e, como diretora da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, havia criado um espaço de exposição e formação para incentivar a carreira de jovens artistas. Essa experiência institucional havia me proporcionado uma boa compreensão da administração pública brasileira na área cultural e me instado a uma visão politizada da cena artística e cultural do país, com o problema da formação da produção de arte de qualidade, do jovem artista e do público de arte no centro dela. Permito-me reiterar uma questão que marcou bastante minha trajetória profissional: o fato de eu quase sempre ser a única mulher em postos de tomada de decisão no ambiente de trabalho. Conforme mencionei, naqueles anos, a atividade pública, mesmo entre as jovens gerações da crítica, se dava num meio majoritariamente masculino. É claro que fiz amigos nesse meio, gente que segue próxima até hoje, e que em algumas ocasiões pude construir, com algumas dessas pessoas,

alianças estratégicas em prol do trabalho institucional, mas isso não atenua o fato de que esse ambiente intelectual, historicamente masculino, ostentava todos os hábitos, todos os cacoetes nas relações interpessoais, quando um dos interlocutores era uma moça mais jovem e com menos experiência. No geral, era difícil esperar lealdades institucionais e parcerias intelectuais verdadeiras, algo que fui encontrar muito mais tarde, na Universidade, com colegas como Ismail Xavier, Moacyr Novaes e Luiz Fernando Ramos (embora também nesse espaço a questão da paridade de gênero e raça ainda precise avançar consideravelmente).

ARS

Fiquei curiosa a respeito da sua entrada na universidade, por ser mulher, como isso era na época. E a gente queria também entender como o próprio trabalho como docente interferiu na sua formação como pesquisadora, como crítica, como que se deram essas relações entre a docente, a pesquisadora, a crítica de arte, a professora.

SS

Sobre a primeira parte da pergunta: essa questão não se apresentou a mim naquele momento. Eu era uma concorrente natural ao posto.

Desde 1996 dava aulas de História e Teoria da Arte no Departamento sob um tipo de contrato temporário e, naquele momento, era alguém que se submetia ao concurso com uma experiência de duas décadas na prática da crítica e com alguma circulação pública. O trabalho de gestão institucional, que havia me entusiasmado durante tanto tempo, mostrava-se, àquela altura, tremendamente transformado – as instituições de arte e cultura haviam mudado de maneira radical, e começavam a dispensar seus quadros técnicos cultivados em anos a fio de dura aquisição de expertise em prol da contratação de projetos elaborados fora delas, e nos quais interesses comerciais passavam a contar muito. Politicamente, os museus pareciam ter renunciado a um horizonte de intervenção na cena cultural. Portanto, a possibilidade de atuar em instituições não acenava para mim como algo desejável. E no Departamento de Artes Plásticas, a Annateresa Fabris deixara uma marca de rigor e dedicação que foram marcantes para mim e creio que também para o Tadeu Chiarelli; a área de História e Teoria da arte no Departamento de Artes Plásticas se sustentara durante muitos anos apenas pela luta dela junto ao Walter Zanini, aos quais o Tadeu depois se associou, no início dos anos 1980. Mas sem dúvida a questão da desigualdade na representação das mulheres ainda se apresenta no contexto

geral da USP, principalmente no que diz respeito à administração central, onde as instâncias de tomada de decisão ainda precisam ter uma ocupação mais igualitária em termos de gênero e raça. Quanto à segunda parte da pergunta, acho que essas duas décadas como professora de História e Teoria da arte foram iluminadoras para minha experiência profissional – acho que nunca deixei de encarar as aulas e a atividade acadêmica em geral – principalmente a relação com os estudantes – como parte de um processo permanente de formação, em todos os sentidos: ético, estético, político. Hoje, não consigo ver minha prática na escrita dissociada de meu trabalho como professora. Não por acaso, alguns alunos, como Liliane Benetti, Thiago Honório, Carlos Eduardo Riccioppo e José Augusto Ribeiro, depois se tornaram grandes amigos, parceiros de lutas e na troca de ideias.

Meu trabalho na crítica de arte foi se fazendo ao longo dos anos, na interlocução com o trabalho dos artistas, nos ateliês, e também a partir de minha experiência – que foi muito marcante e na qual me iniciei muito jovem – com instituições de arte e cultura. Junto às minhas primeiras incursões na escrita, no início dos anos 1980, eu coordenava o setor de acervo e restauro no MAC-USP, e logo a seguir, em 1987, aceitava o convite de Iole de Freitas para atuar na Comissão Nacional de Artes Plásticas (creio que o nome era esse)

da antiga Funarte – tratava-se da instância consultiva da direção do Instituto Nacional de Artes Plásticas, que era um braço da Funarte. Enquanto membro da Comissão, pude participar do comitê curador do Salão Nacional de Artes Plásticas, visitar inúmeros ateliês e conhecer muitos jovens artistas pelo Brasil afora. Com o passar dos anos, o trabalho de crítica – o impacto de confrontar os trabalhos dos artistas fora do espaço institucional, antes que esses trabalhos pudessem se oferecer ao meio institucional, o que era um desafio e um privilégio que com o tempo caíria em desuso – foi se tornando mais consistente, mas foi, também, encontrando grandes impasses. A partir do início da década de 1990, o meio se profissionalizou e internacionalizou rapidamente, e a possibilidade da relação muito próxima e desimpedida entre o artista e o crítico passou a ser condicionada por uma série de novos protocolos, pelos interesses e funções de novos protagonistas que entravam em cena. Enfim, emergia entre o artista e o crítico uma rede de mediações que inexistia quando comecei a escrever – lembremos que eu havia começado a participar desse meio num momento em que ele era muito restrito, as relações no interior dele podiam ser muito familiares, em que ainda havia algo de uma memória da boemia cultural e do ânimo de militância do ambiente brasileiro

das décadas de 1960 e 1970. E quando se expandiu e se consolidou esse processo de profissionalização, a partir da segunda metade dos anos 1990, começou a soar extravagante e menos convincente você dizer “eu sou crítica de arte” – pois a figura do curador e o jornalismo cultural (que quase sempre coincidia com o de entretenimento), com a eficiência e presteza que devem caracterizar o ofício de um e outro, cumpriam bem a tarefa de se dirigir vivamente ao público e, de quebra, atraíam uma publicidade de peso para os eventos, que não eram nem de longe usuais em exposições – ; a figura do crítico tornou-se, enfim, dispensável.

Meu primeiro texto de crítica, como disse, havia sido publicado em 1981 e era muito raro textos meus aparecerem nos grandes veículos de imprensa – como ademais ocorreu, em maior ou menor medida, com grande parte dos críticos de minha geração, com exceção de alguns que, por períodos relativamente curtos, tiveram colunas fixas nesses veículos. Mesmo a partir dos anos 1990, quando eu já tinha mais de uma década de experiência na crítica e alguma atuação pública, essa não revertia em uma posição pública forte, em repercussão na mídia – o trabalho da crítica permanecia confinado aos textos de catálogos e ao diálogo com um público demasiadamente restrito. Com algumas exceções importantes

(o *Folhetim*, suplemento cultural da FSP editado por Rodrigo Naves, havia marcado história; remeto, igualmente, à atuação de alguns colunistas já mencionados, com atuação importante como críticos), o trabalho da grande mídia, o jornalismo cultural era muito superficial, sujeito às pressões do próprio sistema cultural, do circuito, do funcionamento das galerias. De todo modo, era impensável ter na grande imprensa brasileira um fórum combativo de crítica de arte como havia sido o lugar firmado por Mário Pedrosa ou por Ferreira Gullar, nas páginas do *Jornal do Brasil*, nos anos 1950-1960.

O que guardo de extraordinário desse período de precariedades era a relação forte com os artistas, de sorte que o texto que acompanhava o catálogo, se em geral vinha a público graças a um patrocínio arrematado pela galeria ou pela instituição, havia sempre sido gestado antes, num ambiente de ideias que era compartilhado. Havia essa graça do trabalho de escrever, porque você não escrevia porque a galeria ou a instituição lhe encomendava um texto, mas porque o artista o fizera antes, porque achava que você já tinha um diálogo, ou um enfrentamento com aquele trabalho. Então o evento vinha sempre depois, a exposição, ou evento institucional, era uma consequência de uma relação, o momento estratégico em que aquele ambiente de ideias iria se tornar público. Mas as coisas foram se revertendo. Passou a haver

um funcionamento do meio de arte em que esse tempo distendido, que permitia uma interlocução entre artistas e críticos, parece ter sido sequestrado. Dessa maneira, pode-se dizer que, houve, durante uns poucos anos, esse horizonte de trabalho que foi muito importante para a minha formação. Eu achava que tinha uma liberdade extraordinária atuando como crítica de arte, via na crítica um lugar que me permitia tatear, que admitia a possibilidade da dúvida e, sobretudo, que não pressupunha uma formação acadêmica protocolar – coisa que eu não tinha, pois a minha fora um tanto desordenada. De fato, comecei a estudar sistematicamente e com alguma disciplina apenas a partir do momento em que me tornei professora. E essa formação mais regrada foi muito compartilhada com os alunos, se deu muito na medida da energia crítica e da inquietação dos alunos. O trabalho na universidade – diversamente daquilo que eu supunha em meus anos de atuação como crítica de arte – foi extraordinário, como eu não esperava que fosse.

Na verdade, a perspectiva de ir para a carreira acadêmica me preocupava, eu dizia para mim mesma: “A universidade vai me deprimir, aquele negócio é uma coisa cinza, o tônus é rebaixado”. Mas o fato de eu vir de uma experiência com a crítica, e de ter tido contato com o curso de Filosofia, demonstrou-se benéfico;

de certo modo, a filosofia lidava com a subjetividade – e o fazia com a exigência da distância, com a injeção do método. Como eu tinha uma conexão forte com a arte contemporânea, esperava, também, que a Filosofia me proporcionasse um horizonte mais amplo de interesses. Mas até então nunca havia pensado seriamente em História da arte, isto é, nunca presumi que o meu trabalho com arte tivesse alguma proximidade com os meios que a disciplina tradicionalmente mobiliza. O interesse metódico pela História da arte, foi, assim, um acontecimento tardio na minha carreira; passei a me debruçar sistematicamente sobre o campo apenas quando comecei a dar aulas na USP; mais tarde, esse interesse se associou ao exame da crítica implacável que se fez à disciplina a partir dos anos 1970. Acho que um pouco desse processo – de resgate e crítica da disciplina – está registrado num número especial que organizamos da revista *Ars*, Liliane Benetti, eu e um punhado de alunos de graduação e pós, em 2022.

Como a prática da crítica não adveio para mim a partir de algum vínculo profissional duradouro, acabei firmando um foco mais seletivo de interesses, escrevendo sobre artistas com os quais tinha alguma interlocução ou cujo trabalho produzisse algum impacto em mim. Então, isso já reduzia tremendamente os “objetos” de meu

interesse como crítica. Ao mesmo tempo, eu sabia que seria difícil sustentar um trabalho intelectual consequente e duradouro sem acesso ao núcleo duro das estruturas institucionais no campo da arte e da cultura. Dessa maneira, o concurso na Universidade veio a calhar. E a experiência foi uma grande descoberta. Em especial, a relação com os alunos foi um capítulo extraordinário. Acho que, junto com a possibilidade de me concentrar nos estudos, foi o principal dessa experiência. A autonomia da carreira docente (em comparação com a do crítico de arte e curador) produziu um impacto forte em mim, sobretudo a liberdade, em sala de aula, para experimentar em diversas direções, incursionar por outras áreas disciplinares. Eu percebia as lacunas da formação tradicional oferecida pelos cursos universitários de artes visuais – inclusive a que era oferecida pelo nosso –, e não tinha qualquer segurança quanto ao que devia oferecer no lugar dela. Isso podia tornar minhas aulas um tanto ecléticas – mas nunca abdiquei de discutir os artistas e autores consagrados do modernismo, como Picasso e Matisse, ou Greenberg e Michael Fried (isto é: em vez de descartá-los, sempre optei por analisá-los e por fazer isso a contrapelo dos discursos cristalizados sobre eles), sempre achei que devia incentivar uma visão crítica desses críticos e artistas tão mitificados.

Nesses anos iniciais, passei a cultivar com grande interesse alguns autores, o Leo Steinberg, o Meyer Schapiro e o T.J. Clark, tendo convidado algumas vezes o Clark para colaborar em projetos na Universidade. O contato com o Greenberg e o Michael Fried já vinha desde muito jovem, desde os tempos do trabalho como crítica de arte. Mas “descobri” o T.J. Clark meio casualmente, em meados dos anos 1990, numa livraria em Nova York. O Thierry de Duve, que eu havia conhecido num seminário sobre “Baudelaire e a crítica”, no Rio de Janeiro, foi outro autor importante em minha carreira na Universidade, alguém que envolvi em outros tantos projetos nossos. Eu fui mapeando esses contatos internacionais – que redundavam em seminários, colóquios, publicações – ao longo de muitos anos, sempre junto com os alunos. A Liliane Benetti, que hoje é docente no Departamento de Artes Plásticas, era um desses alunos.

Para quem vinha do ambiente rarefeito e dispersivo da crítica, tal como era no tempo em que me iniciei na carreira, a universidade oferecia um ambiente de concentração e adensamento intelectual, os jovens estão ali para ouvir e para debater o que você tiver a lhes dizer, para criticar o que você traz. E você tem os interlocutores, você tem professores de diversas unidades com os quais você tem afinidades de ideia e com os quais você pode construir coisas

politicamente. Então, a universidade me deu uma visão global do trabalho intelectual que eu não acredito que teria se tivesse seguido uma carreira de curadora, e tinha a convicção de que, como crítica, encarnaria um projeto autoral de reflexão.

ARS

Então a gente pode dizer que essa aventura crítica que você gostava de experimentar continua te informando, continua embasando o seu trabalho também para que você se formasse como professora?

SS

Sempre encarei o trabalho em sala de aula como parte do meu trabalho de reflexão, de sorte que nunca separei o trabalho como professora, o trabalho em sala de aula, de minha prática de crítica de arte, ou de meu trabalho na escrita sobre arte. Sempre levei para dentro da sala de aula os materiais extra-acadêmicos, materiais da atualidade política e cultural, buscando mostrar aos estudantes que o estudo das obras do passado só seria frutífero se pudesse dizer algo sobre esses materiais. Quero acrescentar, sobre minha atuação como docente, que gostaria de ter tido fôlego (mas, principalmente, força política e institucional) para rever radicalmente a grade

curricular do ensino universitário de arte. É indispensável a nossos alunos estudar as culturas de povos não ocidentais, as culturas que a diáspora africana trouxe para o Brasil, as culturas ameríndias, as culturas asiáticas.

ARS

Como você vê o exercício da crítica de arte na universidade?

SS

Eu não creio que a Universidade se ofereça como um espaço vocacionado para a prática da crítica de arte. Como gênero talhado na modernidade, a crítica é filha das tensões (e contradições) da esfera pública da cultura; por definição, ela solicita o embate direto com os trabalhos de arte. Entretanto – como mencionei em outra parte desta entrevista –, cabe lembrar que, historicamente, se dissolveu um certo lugar e uma certa possibilidade de intervenção da crítica. Acho que a crítica é filha do espaço público, só se exerce na atualidade dessa relação com os trabalhos. Não há mais essa possibilidade de uma relação adensada entre um artista e um crítico que possa preceder o circuito contemporâneo das instituições, que segue uma lógica própria.

Eu não estou dizendo que não haja pessoas críticas, não haja um trabalho de crítica a ser feito. Pelo contrário, mais que nunca ele é necessário, e o ambiente de ideias muito rico na Universidade mostra que há energia e vontade para isso. Mas o lugar para uma prática crítica que tenha a arte por objeto vir a se constituir certamente será diferente daquele que conheci, daquele no qual aprendi a operar. Ainda sobre o ocaso da crítica enquanto esse gênero forjado na modernidade: gostaria de notar que a revista *October* renovou tremendamente a prática da crítica, repôs em novos termos a prática da crítica nos anos 1980. Embora a revista surgisse sob o emblema do pós-modernismo, de certa forma, repunha para a prática da crítica o rigor e a ambição intelectual dos grandes críticos modernistas. Por outro lado – pode parecer paradoxal, mas não é –, ela trazia essa nova dicção da crítica com pretensão filosófica, com inflexão filosófica, e muito cheia dos trejeitos da crítica francesa da geração chamada de “desconstrucionista”, como também, evidentemente, dissolvia a premissa da jurisdição exclusivista da arte, pois passava a interrogar o sistema da cultura. Mas essa visada aparentemente desespecializada mostrava-se inteiramente banhada nas technicalidades de uma cultura universitária sofisticada, recém apresentada à filosofia francesa. De todo modo, o contato com a revista foi especialmente importante

ao longo dos anos 1980 e 1990, pois pretendia reerigir, reconstituir a atividade da crítica de um outro lugar, em face da nova hegemonia do sistema cultural, com suas poderosas instituições de arte e cultura, na orientação do debate.

Creio que a *October*, ao longo dos anos 1980 e 1990 – na década de 2000 surgem outros lugares, globalmente se constituem outras vozes, e a reivindicação de desprofissionalizar a linguagem da crítica torna-se uma bandeira no mundo da arte –, marcou um posicionamento crítico em relação à atividade de curadoria, que se tornara uma atividade administrada pela agenda das grandes instituições transnacionais. Eu estou dizendo isso, mas evidentemente entre esses curadores há trabalhos de qualidade extraordinária, mas do ponto de vista macro, global, vimos constituir-se um sistema que pode prescindir muito facilmente desses curadores, ou substituí-los em ritmo acelerado. Os curadores são presenças altamente rotativas e substituíveis. Contrariamente ao crítico, que tinha uma marca autoral muito forte, que tinha o seu preço (em vários sentidos) para a instituição. Firmou-se um certo gênero de texto de curadoria que mudava enormemente ao sabor das pautas, das agendas das instituições, a partir do final dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990 (no Brasil, esse fenômeno se tornou nítido a partir dos anos 2000).

Entendo que, não obstante, a revista *October* historicamente teve muitos méritos e qualidades, pois, num cenário artístico avassalado pela cultura do entretenimento, ambicionava repor à crítica rigor intelectual e posicioná-la como uma intervenção importante.

ARS

Você é uma das pesquisadoras que estão envolvidas com uma revisão do modernismo, e a gente queria entender um pouco sobre como você vê os novos desafios de pensar a arte brasileira diante dessas novas abordagens que estão surgindo.

SS

Tenho mais dúvidas do que alguma resposta mais precisa a lhes oferecer. Um pouco antes de me desligar da direção do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em agosto de 2023, tratei desse contexto de problemas em um texto que escrevi, resultante do seminário organizado pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin que propunha interrogar as “perspectivas das Brasilianas” hoje, em face das transformações brutais que se verificam no Brasil – como também em escala global – durante as últimas décadas. E, de fato, se considerarmos a chamada “área de estudos brasileiros”, sobretudo

aquela que a coleção do IEB batizou, em 1962, a história da constituição dessa coleção e de outras congêneres já não dá conta, não contempla o Brasil multifacetado que temos hoje, não importa a potência crítica dos títulos que ela congrega. Nossas coleções brasileiras parecem banhadas na premissa de uma nacionalidade (mesmo em seus títulos mais críticos, aqueles que desnudaram os compromissos de raça e classe dos nacionalismos oficialistas) que parece hoje tremendamente esgarçada, *sub judice*, por assim dizer. Mesmo a rubrica “Estudos Brasileiros” parece pressupor um *ethos brasileiro*, uma cultura compartilhada, um território compartilhado, que vemos colocados em xeque pela própria violência social que se escancara no país nos últimos anos. Minha apresentação, nesse seminário, dizia justamente que “o futuro das Brasileiras” (o termo era parte da proposta do Seminário) dependia da inclusão dessas vozes.

Tenho certeza de que precisamos repensar certas fórmulas tácitas que fundaram nossa compreensão de uma imaginação moderna brasileira, de uma experiência estética moderna brasileira, tal como se apresentaram em alguns momentos altos ao longo do século XX, na canção popular, na literatura, na arquitetura, nas artes plásticas, na experiência do cinema dos anos 1960-1970. Isso não significa proscrever esse quadrante da arte brasileira, a síntese problemática

a que muitas dessas manifestações artísticas aspiravam – síntese que elas sabiam problemática, pois paradoxalmente propunham o fragmento como forma privilegiada de seus arranjos. Embora a obra modernista de Tarsila – a que a artista realizou nos anos 1920 – esteja eivada de preconceitos de raça, classe e gênero, fico sempre perplexa com a reação antagônica que vejo, hoje, entre os autores que escrevem sobre arte, em relação ao modernismo, especialmente em relação à obra da Tarsila.

Noto uma incapacidade de lidar com a contradição, com a complexidade do processo histórico; noto a dificuldade em reconhecer na arte um lugar de múltiplas tensões, em face do qual caberia ao crítico compreender os materiais díspares que se aninham sob sua superfície. As obras não esperam do crítico que tenham uma posição de adesão a elas. Eu poderia substituir a obra por história; ela precisa que a gente compreenda quais são os compromissos, onde há dimensões de ruptura e onde há dimensões de conformismo profundo, e essas forças podem estar entrelaçadas numa única obra. Acho que é esse o caso da Tarsila. Ao proscrever o modernismo, estamos sonhando a possibilidade compreender uma particularidade fundamental do processo cultural brasileiro, o fato de que a questão racial era um dado imperativo da modernidade

brasileira, e de que o modernismo dos anos 1920-1930 providenciou maneiras diversas de equacioná-la, o que se deu, por certo, ao preço de se domesticá-la. Mas, ainda assim, isso não se deu sempre da mesma maneira, as forças em jogo variam de artista para artista, de circunstância a circunstância, e teremos muito a aprender sobre a sociedade brasileira confrontando as diversas formas sob as quais a questão racial apareceu em Tarsila e em Di Cavalcanti – ou, numa abordagem comparativa, em Tarsila, Di Cavalcanti, Segall, Vicente do Rego Monteiro e Guignard, por exemplo. No trabalho de análise, é preciso sempre incursionar por dimensões que se põem a contrapelo da biografia do artista, que consigam capturar as contradições entre pontos de vista de classe, raciais, de gênero. Os conflitos estão lá enunciados, encriptados, por assim dizer, e cabe ao crítico justamente buscar onde se põe a forma ali. Eu estava relendo algumas entrevistas do Roberto Schwarz no [texto] “*Martinha versus Lucrecia*”, em que ele fala justamente da importância do Antonio Candido na formação dele, e que [para o autor] não há precedência entre o que é forma e o que é questão social, essas duas dimensões são pontuais e se concernem mutualmente. Entendo que é um avanço para o trabalho crítico, trazer à tona esses conflitos, explicitá-los.

ARS

Talvez seja esse o papel da pesquisa em arte na universidade? Como você vê a questão?

SS

É algo que constato com um sentimento de frustração: não constituímos, institucionalmente, de uma maneira sólida, uma área de investigação teórica sobre arte na Universidade de São Paulo, embora haja Programas de Pós-Graduação que fazem excelente trabalho na USP, na FFLCH, na FAU, no PGEHA (sediado no MAC), e no próprio PPGAV da ECA. Mas o fato de não haver, na USP, uma graduação em História e Teoria da Arte e de a área se dispersar por uma multiplicidade de Programas parece-me sinalizar fraqueza. Sabemos que a USP conta com especialistas em arte em várias de suas unidades, sem que tenhamos um programa acadêmico e uma diretriz estratégica para a área, em escala nacional e internacional, e isso é, a meu ver, sintoma de uma má compreensão, por parte da Universidade, da importância do campo disciplinar da arte.

Os bacharelados em história da arte começam a brotar no país, a partir da década de 1990, num momento de euforia internacional em torno do pós-modernismo, e no qual a disciplina história da

arte está sob forte artilharia internacionalmente; muitos de nossos cursos universitários nasceram, assim, sob a égide de uma grande indefinição metodológica, e com um ânimo de raia em face do campo disciplinar, uma tradição que no Brasil nunca havíamos chegado a constituir, a integrar na vida universitária. Assim, muitos desses cursos recém-criados trazem estudos de mídia, estudos de performance, mas o interesse em investigar o campo disciplinar tradicional da arte era praticamente inexistente. Eu não estou dizendo que não seja promissor termos cursos de pós-graduação voltados à arte contemporânea, pelo contrário, é um dado promissor, mas o problema é termos abdicado de oferecer aos nossos estudantes uma formação sólida na tradição disciplinar – de fato, para poder criticá-la com agudeza e conhecimento de causa. Estou dizendo que, para que nós possamos fazer uma crítica disciplinar importante, que tenha um lugar no debate internacional, precisamos oferecer aos nossos alunos uma boa cultura crítica do que seja o campo disciplinar.

Não estou falando em prover erudição, isso é bobagem. Pelo contrário, acho que nossos alunos têm uma verve crítica muito natural em razão da formação anticanônica que recebem e da consciência histórica da condição periférica. Estou convencida de que ainda hoje é preciso proporcionar aos estudantes o contato

com a obra do Greenberg, tanto para podermos trazer à tona os vieses e essencialismos que ela encerra como para reconhecer as dimensões libertárias que ela, num certo momento, representou. Do mesmo modo, junto a reconhecer a urgência de formarmos, na Universidade, especialistas em culturas não europeias, não vejo um curso de artes que possa privar os seus estudantes do estudo da cultura figurativa clássica barroca. Por volta de 2008 ou 2009, Dária [Jaremtchuk], Tadeu [Chiarelli] e eu elaboramos o projeto de um bacharelado em História e Teoria da Arte (que lamentavelmente foi nocauteado pela Universidade, sem nunca ter, de fato, recebido apoio da ECA ou do próprio Departamento de Artes Plásticas), e na grade curricular que propúnhamos estavam contemplados os povos originários das Américas, as culturas africanas, o Oriente – enfim, era um primeiro projeto preocupado em abrir o horizonte da formação teórica em arte para tradições não ocidentais.

Eu rumo para a aposentadoria com essa frustração imensa, de não ter tido força ou habilidade política para convencer a Universidade da importância de uma graduação e de uma pós-graduação nessa área. Naquela época, ademais, logo nos veríamos devastados pela crise administrativa e financeira que tomou a USP em 2014, à qual logo se sucedeu a crise que dilacerou o país nos anos subsequentes.

É importante considerar que aquilo a que nos referimos como a disciplina História da arte contempla um campo diversificado, atravessado por vertentes diversas de pensamento, e que ademais se renovou notavelmente dos anos 1980 para cá, principalmente na escrita de historiadoras da arte. Não apenas temos hoje uma constelação de estudos que reviu o modernismo e nos trouxe dimensões inéditas de obras consagradas, como são os estudos de Linda Nochlin sobre o impressionismo, de Eunice Lipton sobre Degas, de Abigail Solomon Godeau sobre Gauguin, de Griselda Pollock sobre Mary Cassat, de Tamar Garb sobre Cézanne; constatamos, também, um extraordinário alargamento do horizonte de interesses da história da arte. A propósito, cabe notar que o campo disciplinar da História da arte se constitui no entrecruzamento de algumas disciplinas. A disciplina é relativamente nova, surgiu no século XIX, veio entrelaçada com a filologia, a história da arquitetura, a arqueologia, a antropologia. Isto é, trata-se de uma disciplina que tem em sua origem uma premissa multidisciplinar. Embora eu ainda acalente o desejo de ver uma graduação em História e Teoria da arte na USP, acho que se enfraqueceram bastante as possibilidades objetivas de que isso venha a acontecer. De todo modo, me parece importante estabelecer a meta, para um futuro

próximo, de um programa de pós-graduação especificamente teórico em arte, que reunisse o campo disciplinar da história, da teoria. Tenho a impressão de que um projeto dessa natureza é mais viável politicamente, junto à USP e à CAPES, do que a criação do bacharelado na área. Na pós-graduação, vocês encontrarão menos empecilhos, menos disputas e interesses políticos envolvidos.

ARS

O que você gostaria de falar, Sônia, que talvez a gente não tenha perguntado? O que você acha importante acrescentar?

SS

Gostaria de enfatizar a importância do trabalho coletivo que pôde ser feito graças ao envolvimento decisivo de alunos, principalmente de graduação. Desde o início da década de 2000, os projetos que coordenei na Universidade, como a realização de seminários reunindo especialistas do país e estrangeiros que regularmente trazíamos (Thierry de Duve, T.J. Clark, Anne Wagner, Christine Poggy, Lisa Florman, Yve-Alain Bois, Robert Kudielka, Kaira Cabañas, Nicholas Brown, dentre muitos outros), e que quase sempre resultavam em publicações, são iniciativas que

só puderam se concretizar porque havia esse esforço coletivo dos estudantes. Durante muitos anos, reuníamos-nos periodicamente para discutir textos sem mesmo termos formalizado essa atividade junto aos órgãos da Universidade ou às agências federais – éramos algo anárquicos e voluntariosos. A partir da segunda década dos anos 2000, a USP disponibilizou um número maior de bolsas de incentivo à graduação – além das bolsas PUB, sempre orientei bolsistas PEEG e de iniciação científica. A esses bolsistas, se juntaram os orientandos e bolsistas de Pós-Graduação e, às vezes, convidados externos, em atividades propostas no âmbito de nossos grupos de pesquisas, de sorte que muito do dinamismo que se espera da atividade docente de fato depende desse envolvimento. Nos últimos anos, me envolvi em muitos trabalhos de gestão universitária, inclusive junto à administração central, e não pude mais coordenar grupos de pesquisa. Esses dispositivos – bolsas, monitorias, os estágios em que você tem esse diálogo, você acompanha mais individualizadamente os alunos – são oportunidades na formação. E entendo formação num sentido mais amplo, trata-se também da formação do professor; por certo, o esforço todo deve ser endereçado à formação do aluno, mas o professor está se formando também.

Acho que esse processo, o envolvimento coletivo em ações estratégicas da Universidade, tem a ver com o fato de estarmos numa escola de arte, onde há essa conversa sempre muito franca, muito livre, entre professores e alunos. Essa liberdade é um dado valioso para a formação em arte. Acho também que um aspecto importante de minha experiência docente foi sempre ter mantido um olho muito atento à arte contemporânea e ao mundo contemporâneo em geral. Refiro-me aqui à arte num sentido aberto, que pressupõe a música, as artes cênicas, o cinema, o audiovisual, o que seja. A sensibilidade aguçada para o presente opera como uma bússola para interrogarmos o passado. Além dessa parceria decisiva com alunos, devo mencionar a interlocução de muitos anos com colegas da Universidade, da ECA e de outras unidades, com quem pude estabelecer uma troca contínua de ideias e amadurecer uma valiosa cultura política, através da qual foi possível enfrentar com relativa serenidade momentos críticos na Universidade e no país.

SOBRE A ENTREVISTADA

Sônia Salzstein é Professora-Titular de História da Arte e Teoria da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou inúmeros estudos sobre arte moderna e contemporânea e sobre questões culturais ligadas à globalização e à modernização em contextos periféricos, tema central de sua tese de doutorado, defendida em 2001 no Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. Trabalhou durante mais de quinze anos na gestão de instituições culturais públicas no Brasil. Coordenou, junto à Editora Cosac Naify, a Coleção Outros Critérios, dedicada principalmente à arte moderna e contemporânea, tendo organizado, entre outras antologias, a obra *Diálogos com Iberê Camargo* (2004), *Modernismos*, reunindo ensaios de T.J. Clark (2006) e *Matisse/Imaginação, erotismo e visão decorativa* (2009). Foi curadora de exposições de Tarsila do Amaral, Mira Schendel, Iberê Camargo, Alfredo Volpi, Antonio Dias, entre outras.