



BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE

PROJETO MEMÓRIA ORAL

DOMINGOS TADEU CHIARELLI

Hoje, 25 de maio de 2009, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento do professor, pesquisador, curador e crítico de arte Tadeu Chiarelli, para o Projeto Memória Oral da instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção de captação audiovisual deste registro, Sérgio Teichner e, na condução do depoimento, Ana Elisa Antunes Viviani.

Ana Elisa Antunes Viviani: Tadeu, boa tarde.

Tadeu Chiarelli: Boa tarde.

AE: Eu gostaria de iniciar o depoimento, solicitando que você nos contasse um pouco sobre suas origens familiares, cidade onde nasceu, o que os seus pais faziam, se alguém da sua família já estava envolvido com arte e se o influenciou.

TC: Bom, eu sou de Ribeirão Preto, do interior de São Paulo. Você pergunta se o meio ou se a família interferiu de alguma forma ou criou condições. Eu acho que sim, eu acho que sem dúvida. Ribeirão Preto é uma cidade bastante importante, economicamente, e Ribeirão possuía uma escola de artes plásticas, que foi criada no final dos anos 1950. A minha irmã mais velha era secretária dessa escola. Ela era professora primária, durante o dia e à tarde ela trabalhava lá como secretária. Eu fui uma pessoa que, em criança, tive problemas de saúde muito sérios e tal, e sabia desenhar. E aí calhou, tinha um curso infantil nessa escola de artes plásticas e ela me levou. Enfim, eu fiz um curso lá. Eu ficava alucinado com aquelas coisas. E aí

uma outra irmã, ela arrumou um bico na própria escola, para trabalhar à noite. Então eu ia com esta minha irmã, também à noite e eu ficava assistindo aula, bem aquele moleque chato.

AE: Quantos anos você tinha?

TC: Eu tinha uns oito ou nove. Eu ficava assistindo aula de História da Arte, do professor Gismondi. Os alunos iam para o barzinho e eu ficava lá, ouvindo os papos, ou iam para o ateliê e eu ficava no ateliê, ou seja, um pentelho. E eu acho que isso ajudou, obviamente bastante, esse meu interesse. Meus pais, embora tivessem a pretensão, assim como para todo filho de classe média, classe média baixa, de ter o filho doutor, ter o filho médico e tal – e Ribeirão Preto tem uma tradição disso – mas eles foram muito compreensivos, por outro lado, porque deram um apoio. Eles eram filhos de imigrantes. Meu pai era filho de italianos, obviamente, pelo Chiarelli, mas minha mãe era filha de espanhóis. Então era uma junção bastante poderosa, em casa. Enfim, eram pessoas muito simples, não tinham uma relação com artes visuais. Meu pai tinha um interesse muito forte por música, mas tinha esse ambiente das irmãs, de ter esse talento, vamos dizer, para desenhar, para ler, eu comecei a ler sozinho e aquelas coisas. Então foi por aí. Daí eu vim parar aqui em São Paulo para estudar.

AE: E você veio para São Paulo para fazer a faculdade ou você já tinha ...

TC: Eu vim para São Paulo para fazer a ECA¹, eu estava muito...

AE: Sabia exatamente o que queria.

TC: Sabia assim, era muito gozado, porque, quando você tem 17, 18 anos, você pode tudo, não é? E eu acho que pode mesmo. Naquela época eu estava entre teatro – imagine! – e artes plásticas, enfim, qualquer coisa. Então eu tinha uma ideia de fazer teatro com Grotowski, na Polônia. Sabe aquela coisa alucinada? A minha

¹ Escola de Comunicação e Artes



irmã tinha um namorado que entendia “pra caramba” de teatro. Enfim, estava tudo programado. Mas, quando eu vim para cá, eu entrei em Artes Plásticas, na ECA, mas ali eu resolvi que eu não queria fazer Artes Plásticas, eu queria fazer História da Arte, porque eu já estava ali no pedaço, estava bem interessado nisso. Aí eu tive uma conversa com uma professora e ela me sugeriu que eu não saísse. Porque, qual era a minha ideia? Era sair da ECA e prestar História para fazer História da Arte, na ingenuidade que tivesse alguma coisa a ver. Aí ela me explicou que não, que achava que não era a melhor coisa, porque o principal historiador da arte, da USP², naquele período, tinha deixado a História e tinha ido para a ECA, para criar o Departamento de Artes Plásticas, que era o Walter Zanini. Então ela me sugeriu que eu ficasse na ECA, fizesse todas as disciplinas práticas, o que me daria o *know how*, justamente, das linguagens artísticas, e fosse direcionando o meu trabalho na área de História da Arte. Então foi isso o que eu fiz. Até hoje eu estou direcionando para a História da Arte. Então, já no primeiro ano, estava claro para mim o que eu iria fazer. Antes de prestar o vestibular ainda tinha essa coisa meio confusa de fazer teatro, cinema ou artes plásticas, mas logo em 1975 eu já sabia de fato o que era.

AE: Quando você veio para São Paulo, Tadeu, que você foi fazer artes plásticas, em que lugares você morou na cidade, que lugares você frequentou que ajudaram na sua formação?

TC: Quando eu vim, veio uma turma de Ribeirão Preto, amigos que vieram fazer engenharia, artes plásticas, tentar a FAU³. Enfim, a gente formou uma república, e essa república ficava na Consolação, na Rua da Consolação, na esquina da Praça Roosevelt, quase na esquina da Praça Roosevelt. Era um barato. Era um apartamento imenso, lindo “pra caramba”. E obviamente, enfim, era anos 1970 e o grupo era muito jovem, muito ingênuo e São Paulo sempre foi uma coisa maravilhosa. Eu tenho um lado muito de interior ainda, eu gosto muito de São Paulo. E, obviamente, é claro, entrando na faculdade, eu tinha a Biblioteca Mário de Andrade do lado, eram três ou quatro quarteirões, enfim, dava para ir e voltar a pé.

² Universidade de São Paulo

³ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo



Então eu andava muito pelo centro. Hoje foi interessante, porque eu cheguei um pouco mais cedo e dei uma voltinha pelo quarteirão e tal, e mudou muito, não é? Mas, naquela época, apesar da repressão, apesar de não ser uma época tão tranquila, nós tínhamos uma vivência da cidade, do centro da cidade, muito maior do que a que se tem hoje, eu suponho. Estou pensando nas minhas filhas e tal, porque talvez elas não tenham tido. Mas a gente andava muito pela cidade, assim, a gente saía às dez horas da noite e saía tranquilo para andar, para ver. Eu adorava o lixo de São Paulo. A gente montou a república com cama, sofá, com tudo.

AE: É mesmo?!

TC: Com tudo. E tinha uma coisa em mim que interiorano adora, sabe?, porque um índice importante de que você está numa metrópole é você ter supermercado aberto 24 horas por dia. Então eu achava muito legal, a gente fazia compras na Praça Roosevelt, num supermercado que eu não sei nem se tem ainda. Mas tinha, e tinha muitas repúblicas por ali, as pessoas se conheciam. Tinha o Cine Bijou, que para nós era um – para nós, eu digo, o grupo – viver ali era uma experiência cultural. Não só por estar numa grande metrópole, mas por estar do lado de cinemas legais, que passavam filmes de arte; estar do lado da Biblioteca, então eu assistia palestras, aqui, quer dizer, lá na Biblioteca. Enfim, eu sempre fui rato de biblioteca.

AE: Então o contato com a Biblioteca foi desde aquela época?

TC: Ah, desde a graduação, porque livros que eu não tinha como comprar... Era mais tranquilo, por exemplo, de sábado, ir até a Biblioteca Mário de Andrade do que ir para a USP para estudar na biblioteca da ECA, entendeu? Então, quando era possível, eu fazia isto. E quando eu comecei a pesquisar, fazer estudos mais consistentes, vamos dizer assim, aí foi sempre; aí não tinha como deixar de frequentar a Biblioteca. Eu frequentei muito, muito, muito.

AE: Antes de entrar no assunto da Biblioteca, Tadeu, você falou do curso que você entrou em 1975. Você saberia dizer se nessa época havia alguma interferência do



regime militar, no curso, na crítica? Não sei se você chegou a pesquisar um tipo de coisa assim, se de alguma forma o regime militar interferiu nas disciplinas, na expressão artística...

TC: Olha, eu vejo assim: eu tinha uma namorada na época que morava na Maria Antonia e ela fazia Sociologia e Política, o que não era muito bem visto naquela época. E ela morava em cima do Bar do Zé, não sei se você conhece.

AE: O Bar do Zé?

TC: O Bar do Zé é tradicional. Eu estou lembrando disto porque a questão da repressão estava dentro de nós, quer dizer, era uma coisa muito feia, muito ruim. Embora a gente fosse muito jovem, a gente não tinha muito claro essas coisas. Enfim, mas por que é que eu estou lembrando disso? Porque, por exemplo, a Sílvia era muito mais politizada do que eu – eu casei com ela, por isto que estou falando dela – acho que por fazer sociologia e tal. Então a gente vivenciou muito de um jeito muito ingênuo ainda, mas eu acho assim: o grande balde de água fria, quer dizer, de cair na real, foi quando eles mataram um professor da ECA, que foi enforcado, enfim, nos porões aí. Eu não me esqueço nunca que quando eu desci do ônibus, em frente à ECA, para ir para a aula – eu era super Caxias – e, quando eu saí do ônibus e fui em direção à ECA, tinha uma faixa dizendo “Professor assassinado”. Aquilo foi algo que bateu. Ali parece que, porque é aquela história, talvez eu não tivesse até então muito claro para mim o que significava... Eu tinha sofrido algumas situações desagradáveis em Ribeirão Preto, mas ali foi muito forte. E teve depois um grande culto ecumênico na Catedral da Sé e eu morria de medo, sabe essas coisas? Eu tenho muito medo de cachorro. Então meu medo era... Ia, mas eu ia com muito medo. E naquele dia, quando a gente ficou sabendo que ia ter esse culto, quer dizer, é lógico que nós iríamos, mas... sabe?

AE: Apesar do medo.



TC: Apesar do medo e apesar de tudo, aquela situação específica foi uma situação muito impactante, porque era como se a repressão... Quer dizer, é claro que a repressão já estava na universidade, mas ela nunca tinha...

AE: Se manifestado tão...

TC: Ela nunca tinha se manifestado daquela maneira. Aquilo foi muito chocante e, a partir dali, o tipo de compromisso foi outro. A gente não pode esquecer que a ECA foi a primeira a fazer uma greve, que foi em 1975, inclusive. Depois de 1968 foi a primeira faculdade a fazer greve, a iniciar a greve, nós perdemos o semestre e não sei quê. Então foi meio um abalo, assim. Agora, eu acho que, dentro do curso, eu não sentia. Pelo contrário, eu acho que eu tive alguns professores muito legais, muito sérios e muito conscientes do trabalho e do papel político que eles exerciam, entendeu? Você poderia não ter proselitismo, mas você tinha atitudes que eram muito firmes e politicamente consistentes naqueles momentos meio dramáticos – meio, não, bastante dramáticos – que nós vivíamos. Eu não senti nenhum tipo de intromissão neste sentido que você fala, mas aquilo se vivia. A gente tinha medo, isso é que é a pior coisa. Hoje você tem outro tipo de medo, eu vejo, que é o medo da violência que a gente está vivendo aqui. Mas lá não, lá a gente tinha medo, mas era da repressão de Estado, mesmo. Eu lembro que, quando você ia para as passeatas, tinha determinados lugares que tinham fileiras de soldados com cachorro, e aquilo para mim era a experiência mais dramática, mas aqueles cachorros estavam na nossa cabeça, porque a gente não precisava estar passando por eles. A gente tinha muito medo. Eu acho que isso, essa geração mais nova, na faixa dos vinte anos – eu tenho uma filha com vinte anos e tenho uma mais velha – isso não passa pela cabeça deles. Eles têm uma outra atitude. Eu acho que isso é uma conquista importante do país, porque eles não têm esse medo e esse medo estava muito entranhado e aí, quando é entranhado, aí é perigoso, não é? Enfim, não sei se eu te respondi.

AE: Este episódio foi quando? Foi em 1975 mesmo?



TC: Eu não me lembro. Eu estou péssimo para lembrar, mas eu acho que sim. Foi quando foi morto o ... gente!

AE: Herzog?

TC: Herzog!

AE: Ah, Herzog.

TC: Herzog, desculpe, me deu um branco. E aquilo foi um... é nítido, porque eu lembro, eu me vejo um burguesinho, sabe? Bom moço, que vai para a escola, porque o pai está pagando para você vir para casa; tinha muita responsabilidade e tal, e de repente, aquilo direto na tua cara, aquilo pra mim foi muito forte. Eu acho que me marcou... Bom, não é por nada que eu estou falando disso agora, não é? Aquilo foi muito significativo. Para mim também, eu acho, que determinou uma série de atitudes depois, da minha vida, entendeu? Acho que isso foi importante.

AE: Bom, então, agora entrando no assunto Biblioteca, Tadeu, então você podia contar como foi o impacto de conhecer a Biblioteca, as pesquisas que você realizou, os setores da Biblioteca que você frequentou?

TC: Claro. Bom, tem uma história. Eu achava lindo o prédio da Biblioteca, sabe?, porque ele é imponentão, assim. Eu achava fabuloso, porque aqui em São Paulo talvez as pessoas tenham mais oportunidades, acho que, no interior isso não é tão comum. Eu vou te falar o que é. Para um garoto que se interessa por arte, entrar num espaço como aquele, que é monumental, quer dizer, um templo, para mim isto estava muito claro, um templo do saber e blá, blá, blá, e você ainda tinha aquela mulher maravilhosa, aquela escultura, que depois eu fui descobrindo ali que ela era meio "fascistona", que tinha uma estética de retorno à ordem muito forte, mas, para mim, aquilo era um templo, efetivamente; era um lugar a ser respeitado. Eu sempre frequentei muito a biblioteca em Ribeirão Preto, mas a biblioteca de Ribeirão Preto era uma antiga residência, então ela tinha um ar acolhedor, era uma coisa mais



afetiva, talvez; não sei direito. E a Biblioteca Mário de Andrade não; era uma coisa mais imponente. E depois foi interessante também, porque você é muito bem recebido num lugar desse, porque você tem todo aquele aparato, e é um espaço do Estado, que é esse medo que eu estou te falando, mas ali a minha relação sempre foi muito tranquila com os funcionários, sempre houve muito respeito. Então eu frequentava muito, eu frequentava bastante, durante a graduação. Mas, quando eu entrei no mestrado, era direto, cara, era direto, eu não saía de lá, ou então eu ia para o Arquivo do Estado. Então eu fiquei muito amigo das pessoas, muito íntimo, vamos dizer. Eu me lembro que teve uma história muito gozada, porque eu fiquei tão íntimo, porque eu estudava, que, como eu falei lá, eu era muito obsessivo e me interessei muito por São Paulo e tal, e eu resolvi que eu ia estudar o ambiente artístico da cidade de São Paulo de 1900 até 1922, assim: “Deus e sua época”, entende? Então era assim: todo dia. Caso não tivesse alguma coisa aqui, aí era lá no Arquivo, mas era muito mais fácil eu ir lá na Mário de Andrade, mas era assim...

AE: A primeira opção sempre era a Mário de Andrade.

TC: Sempre era, porque era mais fácil para mim. Aí eu fiquei tão amigo da turma que eles me botavam lá em cima.

AE: Na torre?

TC: Na torre! Aí era uma coisa maravilhosa, porque, primeiro, delegar a mim, que era muito jovem, essa confiança, isso era o máximo, era uma coisa a ser trabalhada, a ser mantida; e outra que era você poder estar do lado dos documentos, naquela fileira, uma coisa maravilhosa. Eu me lembro que depois, quando eu voltei lá, que eu também cheguei todo pimpão, achando que eu ia subir, aí não tinha mais esta história.

AE: Aí as pessoas não estavam mais...



TC: Aí me contaram por que. Eu fiquei muito bravo ao saber que colegas rasgavam, tiravam pedaço de jornal, não sei quê. Eu fiquei muito chateado, mas eu vinha frequentemente para ver os... Então eu fiz *O Estado de São Paulo* desse período inteiro, sabe? Então era ler, sábado, domingo, era tudo. E eu frequentava muito o setor de obras raras e meio também sem saber o que eu ia procurar, sabe assim?, alguns eu sabia e outros eu ia lá pelo simples prazer de descobrir alguma coisa no fichário. E descobri algumas coisas legais, aliás, tem um livro que não me sai da cabeça, que, sem dúvida alguma, o sujeito leu Monteiro Lobato para escrever aquele livro, e eu não sei que livro é esse, porque naquele momento não era importante, para mim não era fundamental, eu estava finalizando a dissertação e, por algum esquecimento, eu não sei, eu não anotei ou anotei em algum lugar que eu perdi e ainda tenho que voltar para levantar essa história, porque, imagine; também é de uma ingenuidade atroz, porque se eu pego um sujeito que publicou um livro que estava pautado nas ideias do cara que eu estou estudando, o mínimo que eu tinha era... Hoje eu não cometeria esse deslize, vamos dizer. Mas, por que eu consegui fazer isso? Porque eu ia muito nessa experiência de estar no lugar, de me sentir bem, porque tinha o setor de arte e tinha o setor de obras raras, não era assim, que você chegava na hora, tinha uma coisa que você vai conquistando também. Eu me lembro que o pessoal da noite era mais chato, porque ficava meio no horário, acho que deviam estar cansados. Bom, mas enfim, eu frequentava menos o setor de periódicos para ler. Eventualmente, eu ia.

AE: *O Estado de São Paulo*, que você consultava estava em microfilme?

TC: Não.

AE: Era em jornal mesmo?

TC: Era o jornal mesmo, e eu mostro para os meus alunos porque eu tenho esse calo no meu dedo; porque o professor Milanesi, que agora acabou de deixar de ser diretor da biblioteca, ele foi meu professor de biblioteconomia, enfim, de Introdução à



Biblioteconomia, bom, não me lembro qual era a disciplina, mas ele ensinava como pesquisar. Então ele fazia a gente fazer umas fichinhas...

AE: Umas fichinhas...

TC: É. Então eu ia lá e, como eu não sabia, ele falava: “Não. Então você tira só o sentido geral do texto.”, mas eu não tinha essa manha. Eu copiava inteirinha a matéria, o que foi muito legal, porque, hoje, esse material está comigo, e tal. Mas, para mim, era muito tranquilo. Eu não gostava de vir de sábado porque tinha que ficar na fila, porque eu falava: “Mas como?”. Se todos os dias eu ia lá e era muito mais tranquilo – o que é ridículo, não é?, Mas tinha essa coisa meio juvenil disso de sentir que “estão invadindo a minha casa”, sabe?, Não tem nada a ver, não é?

AE: Nessa época que você fez a pesquisa, tinha as cabines, ou não tinha mais as cabines?

TC: Não, eu não me lembro. Eu me lembro que era uma sala imensa, com aquelas várias cadeiras. Você diz cabine de...

AE: É que antigamente tinha umas salas que eram dedicadas só para os pesquisadores, a pessoa tinha a chave.

TC: Ah, tá! Mas eu não tinha esse *status*. Eu nem sabia da existência disso.

AE: Provavelmente elas já estavam desativadas.

TC: Pode ser, porque eu nunca soube disso.

AE: Agora a gente vai reativar.



TC: Ah, é? Mas eu ficava lá como todo mundo. Era um lugar muito gostoso, eu me sentia muito bem. Eu ficava meio curioso para saber o que as pessoas estavam lendo, estudando. Acho que tem meio uma confraria ali de pesquisadores.

AE: E você tinha interlocutores nesse momento, Tadeu? Você fez amizade com alguém que também pesquisava ou estava interessado?

TC: Amizade ali, não; quer dizer, a gente chegou, eventualmente, a ir à Biblioteca com colegas que iam estudar outra coisa. Mas ali eu não me lembro de ter ficado amigo de alguém ou ter trocado maiores informações. Não me lembro, não.

AE: Na sala de artes, você se recorda de ter encontrado alguma preciosidade?

TC: Então, esse livro aí, eu acho que ele estava na sala de artes. Ele não estava em obras raras. Eu fico na dúvida, agora – o livro do Félix Ferreira, que eu estava te falando – que eu não me lembro se eu o encontrei na sala de artes ou na divisão de livros raros. Eu acho que foi na divisão de livros raros, mas eu cheguei à informação através de um livro do setor de arte, entendeu?, e ali eram preciosidades. Mas também tinha ali aquela história de você, meio, se o pessoal ia com a tua cara, de você ir descobrindo, de ver um livro que alguém deixou ali e abrir e ver alguma coisa que batia. Aqueles quadros que ficavam lá em cima, porque, encima das estantes, que eu acho que foi o Milliet que eu acho que trouxe para a Biblioteca, então era muito gostoso ficar ali. Depois, sei lá, eu fiz... estou tentando lembrar...eu fiz a dissertação sobre o Monteiro Lobato, um pouco antes ou um pouco depois, eu não me lembro agora... Não! Foi um pouco antes, foi durante, na verdade. Eu fiz o estudo sobre o Gonzaga Duque, que eu consultei aqui e no IEB⁴, que também é uma belíssima coleção. Quando eu estava fazendo o doutorado sobre o Mário de Andrade, a biblioteca do IEB estava fechada e eu sofri muito por isso, porque eu não tinha a marginália do Mário de Andrade. Mas aí também eu acho que ia ser um outro trabalho. Eu não me arrependo. Seria legal, mas não acho que o meu trabalho diminuiu por causa disso. Então seria uma interpretação diferente se eu tivesse tido

⁴ Instituto de Estudos Brasileiros



acesso naquele momento. Mas aí eu vinha mais para cá. Tem uma história que foi muito gozada que foi na época do Monteiro Lobato aqui. Eu trabalhava da divisão de pesquisa lá no Centro Cultural São Paulo, que era lá na Casa das Retortas.

AE: Era lá no IDART⁵, não é?

TC: Era lá no IDART, no antigo IDART, que já não era mais IDART, era o antigo IDART. E eu tinha uma colega muito preciosa ali, uma pessoa muito bacana, que tinha sido diretora da Biblioteca, que era a Janeta Charatz, que era uma pessoa muito bacana, muito culta, muito profissional. A gente se via todos os dias, e eu pesquisava na Biblioteca. Aí, teve uma segunda-feira que eu fui lá e contei um “causo” pra ela. Eu falei: “Janeta, você não sabe, eu fui sábado à Biblioteca e você não sabe o que aconteceu!”. Aí ela falou: “O que foi?”, ela era uma pessoa muito elegante. Eu falei: “Olha, eu fui atrás de um livro do Brasil Bandecchi, que é um autor daqui de São Paulo, por causa do Monteiro Lobato, Liga Nacionalista e tal. E aí eu vim crente que eu ia encontrar lá na Biblioteca. Aí eu fui lá no arquivo e não tinha, aí fui no arquivo de obras raras, não tinha, enfim. Aí eu tinha que pesquisar outra coisa e eu fui no setor de... – e isso eu contando para ela – e eu fui para o setor de publicações de jornais e tal”. Quando deu meio-dia, eu falei: “Bom, eu vou embora, porque é sabadão e eu não vou passar o dia inteiro aqui”, mas eu estava com aquela história, porque tinha causado um problema, porque a única esperança era encontrar esse bendito livro aqui. O que eu faria normalmente? Eu saía da Biblioteca, descia a Xavier de Toledo para pegar um ônibus que subia a Consolação para ir para Pinheiros, que eu morava em Pinheiros. Aí, eu não sei por que cargas d’água, eu resolvi tomar um café na Rua Marconi, que era um trajeto que de vez em quando eu fazia. Eu falei: “Ah, eu vou tomar um café na Marconi”. Aí eu virei e entrei e, quando eu estou chegando na frente do bar onde eu ia tomar o café, tinha uma banca de livros e aí eu fui dar aquela olhada geral. O que tinha na banca? *A Liga Nacionalista*, do Brasil Bandecchi. Eu vi e era super barato, tão barato que tinham dois e eu comprei os dois, pensando em dar um para a ECA. Comprei e fui na segunda-feira contar para a Janeta, estava super animado com aquela coincidência.

⁵ Departamento de Informação e Documentação Artística



A Janeta ficou muito emocionada com esse relato e falou: “Tadeu, se eu acreditasse em espiritismo, se eu acreditasse em vida depois da morte, eu ia te dizer que foi o Brasil Bandecchi que te levou lá na Marconi”. E eu ri e falei: “Não, imagine”. Aí ela falou: “Não. Eu vou te contar uma coisa. Quando eu era diretora da Biblioteca, o Brasil Bandecchi era um assíduo frequentador da Biblioteca. A gente sabia que ele estava com câncer, que ele não podia fumar, que ele não podia beber café. Então, quando ele chegava, eu o recebia na minha sala e servia um chá para ele. Então ele tomava um chá, a gente conversava e ele ia trabalhar. Agora, dizem que, quando ele saía daqui, ele ia tomar um cafezinho na Rua Marconi!”. Ela estava muito impressionada, então eu falei: “Bom, então não sei”. Mas que foi... que parecia que... tinham dois exemplares lá... parecia uma experiência... eu sempre tomei muito cuidado com livro e talvez... bom, esse tem que ficar aqui. Acontece muito essas...e ela ficou muito impressionada. Então eu nunca tive esse tipo de contato com a direção nem nada, mas isso eu acho que era uma prática com essas pessoas mais experientes, mais velhas e tal. Essa história eu acho que é bem divertida, porque na verdade era um livro que estava faltando, porque eu já estava terminando a tese, já estava chegando naquela de estar precisando fechar e tal.

AE: Essa já era a tese do Mário de Andrade?

TC: Não. Era a dissertação do Monteiro Lobato, porque ela ficou muito grande, a dissertação, porque, naquela época... Eu fiz a dissertação em sete anos e, quando eu terminei... Porque, para entender o Monteiro Lobato, eu achei que eu teria que entender o contexto dele, ou seja, o ambiente artístico de São Paulo, daí, então esse levantamento, aí eu não entendia no Rio, então fui fazer o Rio também, claro que com menos intensidade. Quando eu terminei a dissertação, eram duas, na verdade. Você tinha todo o ambiente de São Paulo e aí começava o Monteiro Lobato. Até o Teixeira Coelho, que era o meu orientador, ele sugeriu que eu até fizesse o exame direto.

AE: O doutorado direto.



TC: Ou então que dividisse e eu achei que não era o caso e não fiz. Mas eu levei muito tempo fazendo, então esse contato com documento e com livro sempre foi muito forte nessas...

AE: Acho que talvez essa sua pesquisa, como foi muito intensa, também te possibilitou uma certa... como é que eu vou falar?...uma facilidade de perceber essa ambientação do cenário cultural e artístico de São Paulo.

TC: Eu acho que sim, mas eu acho que tinha uma coisa assim, os estudos sobre o modernismo até então, foram feitos numa outra época, em primeiro lugar, que era o momento de afirmação do modernismo, então eu fico pensando... Por exemplo, o trabalho extraordinário do Paulo Mendes de Almeida que escreveu *De Anita ao Museu*, importantíssimo, aquilo era também uma atitude política de institucionalização do movimento modernista, quer dizer, aquele texto tinha um... Então, quer dizer, eu nem preciso dizer, era *De Anita ao Museu*, ou seja, do individual ao coletivo, quer dizer, a modernidade atingindo uma dimensão pública, bacana e tal, que foi importante, mas ele trata do assunto do modernismo como se fosse uma saga triunfante, quer dizer, o “modernismo”, e aí pega tudo! Se você for pegar, por exemplo, o trabalho da Aracy, ela fez com os modernistas vivos, o que determinou o resultado do trabalho dela, porque ela teve a chance e a honra de qualquer dúvida, falava com a Anita, falava com a Tarsila, enfim, falava com todo mundo, pois muitos estavam vivos ainda, mas tinha um dado. Mas, por exemplo, quando eu ia ler, com vinte anos, por exemplo, a Tarsila, dizia: “Não tinha movimento artístico aqui em São Paulo”, dando aquela coisa do “não existe nada”, “não existe nada”.

AE: Começamos do zero.

TC: E era impossível, porque eu também estava estudando um sujeito que estava do outro lado, não é?, neste modernismo triunfante, ele ficou de fora. Então eu me vi obrigado a construir esta história dos “perdedores”, vamos dizer, o que me possibilitou entender aquilo dentro de um sistema maior, que não era só o grupo



modernista, mas entender os modernistas dentro de um sistema maior e poder também perceber as contradições do modernismo e como na verdade ele está respondendo a uma questão local e não apenas a uma questão internacional. Enfim, eu acho que esse tipo de convívio com as fontes, aí vem o seguinte, por exemplo, “Ah, bom, fulaninho não era crítico?”. “Não”. “Bom, então como é que o pessoal lá naquela época via, por exemplo, o Monteiro Lobato?”. Então os depoimentos contemporâneos que o entendiam como sendo crítico de arte, porque é uma visão que tem muito de arrogância, você, por meio de parâmetros mais recentes, você estabelecer um julgamento de pessoas que não viveram na sua época, e tal. Então essa ideia – e isso eu devo muito ao Teixeira, de passar essa compreensão – de ver ali, por exemplo, tentar ver o Monteiro Lobato, quanto que ele publicou, como ele era visto por seus contemporâneos e isso vai mudando, vai redimensionando essas coisas. E aí me mobilizou para fazer a tese sobre o Mário de Andrade, porque eu não ia fazer assim, porque, depois que eu estudei Monteiro Lobato, acho que isso me esgotou um pouco, durante um bom período. Aí eu tinha um projeto de fazer o doutorado sobre o retorno à ordem. Porque, imagine só, eu tinha tudo muito...Era ir para a Itália e fazer um projeto sobre o retorno à ordem lá, do doutorado, e daí, quando eu voltasse para o Brasil, fazer um pós-doutorado no Brasil, aquela coisa. Eu entrei no doutorado com este projeto, mas aí começou. Eu falei: “Pô, por que eu vou para a Itália, para estudar o *novecento* italiano se a minha questão é aqui, se a questão é aqui. Por que eu vou esperar cinco anos para fazer?” E na questão da crítica, o Mário de Andrade tem muita coisa a ver com Monteiro Lobato. E aí eu conversei com a Ana Tereza. Eu tinha até uma cartinha de aceite da Universidade de Roma. Estava tudo muito bem encaminhado. Mas aí eu falei: “Olha, eu acho que é loucura. Para quê? Para passar seis meses, um ano na Itália? Eu posso fazer isso de outro jeito”. E aí é que eu mudei para o Mário de Andrade e acho que foi a melhor coisa que eu fiz, porque eu estabeleci um diálogo a três ali. Porque ali era o Monteiro Lobato, o Mário de Andrade e eu, conversando o tempo inteiro.

AE: “Vamos resolver agora esta parada”.



TC: E aí a questão do retorno à ordem entrou como um elemento da questão ali para pensar o Mário de Andrade.

AE: Mas você diria que o Mário de Andrade seria, em termos estéticos, meio conservador, já que a preocupação dele era poder dizer: “Aqui temos uma obra genuinamente brasileira”, mas que, em termos sociais, ele era bastante progressista, não é?

TC: Então eu acho que... Aí é que está, são essas questões que dão a riqueza do personagem. Quer dizer, para algumas questões, em algumas situações, em alguns departamentos, vamos dizer assim, ele foi extremamente visionário e não apenas visionário, acho que mais que ele iniciou os processos de constituição de – como é que eu posso dizer? – de instâncias importantes de pesquisas na área de música. Enfim, ele não foi só alguém que sonhou. Ele executou, ele foi embora. Agora, no campo das artes, sobretudo das artes visuais, sobre as quais eu posso falar com um pouco mais de tranquilidade como crítico de arte, ele é fruto, em primeiro lugar, de uma concepção de arte moderna que revê as vanguardas, entendeu? Ele nunca foi um vanguardista. Isso então se a gente fosse alinhá-lo à questão internacional. Quando ele faz, por exemplo, *Prefácio Interessantíssimo*, ele vai glosando o manifesto do **Luis Plínio Vrouw** e, quando ele fala “Sou um passadista confesso”, ele não está brincando, ele está sendo absolutamente sincero, quer dizer, frente às vanguardas, ele prefere as coisas estruturalmente “melhor pensadas”, vamos dizer assim. No plano nacional, ele está resolvendo a questão do problema de criação de uma arte nacional. Ele não poderia investir, do meu ponto de vista, estando no Brasil naquele momento, tendo a consciência do poder de transformação que o pensamento dele podia ter, ele não podia investir em vertentes que rompessem, em última instância, com o próprio conceito de arte. Entendeu? Ele não ia investir no surrealismo, ele não ia investir nas vertentes mais radicais como Dadá, porque tudo isso colocava em risco o próprio conceito da existência de arte, se você fosse radicalizar. Então o que ele faz? A opção dele é por um modernismo mais tênue, mais estrutural, que o manteria conectado com o que se fazia na Europa também, obviamente, e, ao mesmo tempo, era uma resposta possível a um debate local. E é

nesse sentido que ele tem alguns pontos de contato com o Monteiro Lobato, na verdade. Você tem um pensamento do nacional ali que chega num momento em que o Mário de Andrade desanda e fica muito semelhante ao Monteiro Lobato. Não é durante muito tempo, não, porque, durante algum tempo, tem uma certa diferença ali. E pensar o modernismo dessa maneira, traz, para quem estuda, uma visão menos idealizada dos nossos artistas, por um lado, e, por outro, impede uma visão extremamente negativa. Porque, na história da crítica aqui, sobretudo a contemporânea, você tem as duas turmas assim: uma que vê o modernismo como nada e os outros que ainda veem o modernismo como tudo. Então fala assim, por exemplo, um vem e fala assim: “Tarsila é o nosso Léger⁶”, aí outro vem e diz: “Bom, é um Léger de segunda categoria”. “Portinari é o nosso Picasso”, “Bom, é um Picasso de segunda”. Porque o Léger que a Tarsila vê, já é o Léger de segunda geração, de um segundo momento da carreira, um Léger de retorno à ordem. Quando o Portinari vai para a França, ele não vê o Picasso cubista, ele vê o Picasso neoclássico. Então isso permite a gente meio que a reorganizar um pouco essas reflexões e tentar vê-los como artistas que estão num momento determinado. É diferente de você ir para a Europa em 1905 e você ir para a Europa em 1930, tem toda a diferença, não é? Então eu acho que essas questões são as que me mobilizam. Enfim, não sei se te responde.

AE: Bom, Tadeu, voltando à questão da Biblioteca. Você vai continuar as suas pesquisas na Biblioteca até que momento?

TC: Até quando eu faço?

AE: Foi até o final da tese?

TC: Foi praticamente até o final da tese de doutorado. Porque aí, como eu... Eu falo muito, não é? Eu acho que estou falando muito.

AE: Eu estou achando ótimo.

⁶ Jules-Fernand-Henri Léger: pintor cubista.



TC: Enquanto eu estava terminando a tese do Mário de Andrade, eu vou discutir muito essa ligação que o modernismo e que ele não conta como século XIX, então eu fui lá estudar o século XIX. Eu dou aula sobre o século XIX, porque século XIX, até pouco tempo atrás, só se estudava no Rio e eu sou responsável por uma disciplina na USP que é século XIX. Então eu tive que estudar “pra caramba” e estudo até hoje. Olha só como são as coisas, tem uma questão sobre o paisagismo, sobre a paisagem brasileira do século XIX que não está muito bem explicada do ponto de vista do modernismo, entendeu? Então eu falei: “Tem que estudar”. Terminando o doutorado e me aprofundando – porque isso é um capítulo da minha tese – eu comecei a formular um projeto para fazer um estudo comparativo entre o estudo do paisagismo no Brasil e o paisagismo nos EUA. Estava tudo ali se configurando direitinho quando me convidaram para ir para o MAM⁷ de São Paulo. E aí, entre uma e outra e falei: “Bom, vou experimentar o que é isso”. Então porque é que eu estou dizendo isso? Todo o estudo sobre o século XIX se fazia em biblioteca, foi tudo na Biblioteca Mário de Andrade. No IEB também eu ia bastante. Mas isso faz parte integrante. Hoje talvez eu não frequente com tanta assiduidade, mas com certeza as minhas pesquisas estão se encaminhando para uma outra... na verdade para o século XIX mesmo. Foi um mergulho, então, com certeza essa volta vai...

AE: Nós o teremos de volta.

TC: Ah, sim, sem dúvida, porque tem muita coisa para ser estudada. Acho que século XIX está... E a estudar o amadurecimento dessa proposta, mas seria estudar o século XIX a partir da experiência de ter estudado o modernismo.

AE: Um outro olhar.

TC: Um outro olhar. E um olhar menos preconceituoso sobre essa produção do século XIX, que eu acho que a gente não conhece direito. E poder entendê-la, mas tendo já a experiência modernista. Enfim, é uma coisa que se está elaborando, e

⁷ Museu de Arte Moderna



agora tem alunos, não é? Tem orientandos que estão seguindo os caminhos aí, paralelos. Enfim, eu tenho que voltar.

AE: Bom, Tadeu, e de que maneira a Biblioteca pode então ajudar a fomentar esse debate em torno de artes visuais?

TC: Como ela pôde ou como ela pode?

AE: Como ela pode, agora, na sua retomada, como que a Difusão Cultural, que é o nosso setor, que atividades ela poderia desenvolver, para então participar desse debate das artes visuais e talvez diminuir essa distância entre o público leigo e a arte contemporânea?

TC: O que eu vejo é assim, o que eu achava fantástico na Biblioteca, que, como eu disse, eu morava perto... Na verdade tinha uma coisa do lado da Biblioteca que também era importante na época, que era o Teatro Municipal, que você nem precisava ouvir música, porque só de estar lá dentro já era bom demais, mas, o que eu acho que tinha em comum naquele período, que para mim foi importante, eram espaços institucionais do conhecimento e de uma visão que você pode ter de elitista, porque é o Teatro Municipal, a Biblioteca Mário de Andrade, esses edifícios muito poderosos, mas, de fato, eles tinham uma atitude muito democrática. Eu lembro que eu podia encontrar com os meus vizinhos, que era um casal que, na época, devia ter mais de setenta anos, assistindo jazz no Teatro Municipal, que não era de graça, mas que era quase de graça, era muito barato, ou de você encontrá-los na Biblioteca, ou seja, tem um exercício de cidadania muito bacana, porque, as pessoas, se você oferece coisas legais, as pessoas vão. Outra coisa que tinha muito aqui e que eu acho que era algo que eu não sei se vocês continuam e se precisa de mais divulgação e tal, eram as palestras e os cursos e as atividades. Eu acho que isso aproxima. Eu acho que essa... lá muita gente boa naquela época. Eu não sei se isso era uma prática que se perpetuou e eu me perdi nessa história, eu não sei. Mas eu acho que uma forma de diminuir a distância é você trazer gente que possa fazer essa ponte, e um acervo que se constitui também dentro desse pensamento de arte

contemporânea, do debate. Eu não sei, eu acho que o mais importante vocês têm, que é..., quer dizer, se esse acervo for de fato potencializado e vocês trouxerem esses debates que estão lá fora, para dentro, eu acho que...

AE: A divulgação desse acervo...

TC: Eu acho. E pensar também... Eu tive uma experiência muito interessante. Quando eu estava fazendo a tese do Mário de Andrade e estava estudando esse negócio de retorno à ordem, chegou até mim uma bibliografia, com a indicação de uma tese que foi defendida no Estado de Iowa, lá no meio dos EUA. Eu ia para os EUA e ia na biblioteca pública de Nova Iorque para procurar essa tese e aí eu fui lá nos arquivos e não achei e fui conversar com o bibliotecário. Eu acho que o bibliotecário não deve ter acreditado que não tinha, ele não confiou muito em mim. Ele foi, ele fez o mesmo trabalho que eu fiz. Aí ele falou: "É, de fato, não tem. Então tem um passe e o senhor vai até a biblioteca, porque o único exemplar que tem aqui na cidade de Nova Iorque é na biblioteca tal e eu vou te dar um passe para você ir lá e tal". Aí eu falei assim: "Poxa, mas..." Não sei, eu achei estranho, porque ele era da biblioteca pública e a outra era uma biblioteca...Ele falou assim: "A obrigação da biblioteca de Nova Iorque é ter todas as publicações, que é para poder servir o seu consulente. Se ela não tem, ela tem que criar condições para que o consulente seja levado até o...". Eu achei esta uma atitude muito correta e que eu acho que é possível ter. Eu acho que a biblioteca da ECA tenta fazer essas coisas e acho que vocês fazem, ou faziam também. Eu acho que ter esse cuidado com o consulente é não vê-lo como um intruso ou não vê-lo como alguém que vai atrapalhar. Eu acho que, como eu sou alguém que também trabalhou em museu, eu pensar: "Puxa, mas agora vai entrar o público e vai estragar tudo". Então eu acho que não pode ter essa atitude, quer dizer, é vê-lo... Porque eu acho que é assim: a Biblioteca me conquistou. É claro que eu já era um sujeito muito predeterminado a frequentá-la, mas acho que ela me puxou pela qualidade do atendimento, de alguém que... Porque eu até fico imaginando que deve ser um saco você pegar um livro para um cara e aí o cara olha e aí você vai e pega outro, mas você está contribuindo para o trabalho dele, quer dizer, é o seu trabalho em prol do trabalho do outro. Eu acho



que, de uma maneira geral, aqui isso era o fundamental. Você era muito bem recebido, quer dizer, você poder... um moleque de vinte e poucos anos entrar de tênis – para você ver que eu não mudei até hoje – mas de tênis, calça jeans e não sei quê... e entra, cara! Porque há alguém lá dentro que está querendo ouvir, não sei. Eu acho que é só continuar assim, não acho que vai haver muito drama, muito problema. Acho que é seguir nessa senda aí, de cidadão, de você lidar com o consulente como um cidadão que tem todo o direito de estar ali, que aquilo ali é dele, isso aí é muito legal.

AE: Divulgar bastante esses tesouros que nós temos escondidos aqui.

TC: Pois é, são maravilhosos.

AE: Tadeu, existe alguma, ou existiu, alguma expressão artística na cidade que traduzisse a cidade de São Paulo, efetivamente?

TC: Como assim? Me explica melhor.

AE: É porque eu li que alguns outros pesquisadores que acham que o concretismo traduzia a cidade de São Paulo, perfeitamente, e eu queria saber a sua opinião sobre se teve algum movimento... Teve os modernistas, é claro, mas o que teria realmente traduzido a cidade de São Paulo, artisticamente falando.

TC: Eu não sei. Tem um artista que eu gosto muito, que é o Maurício Nogueira Lima, que é um artista que sai da... Ele é um artista concreto e ele, sob o impacto do golpe de 1964, ele fica um tempo meio zozzo, vamos dizer assim, e depois ele vai ser também conhecido como um artista ligado ao pop. Mas tem um momento, este momento, que eu acho que é um momento de trauma, ele tem alguns trabalhos que eu acho que exemplificam que eu acho que de maneira muito rica a cidade de São Paulo. Muito talvez pautado pela... ele dá uma concreção – parece absurdo o que eu vou falar, mas, enfim, é como se ele pegasse toda a estética concreta, da qual ele fazia parte, que colasse no tecido da cidade. Então ele teve um trabalho que eu me

sinto muito honrado de falar isso, que, quando eu estava no MAM de São Paulo eu consegui comprar para o museu, porque eu queria que fosse para o museu, que se chama *Não Entre À Esquerda*, que ele transforma uma pintura concretista num mapa de São Paulo e vai colocando o nome de alguns bairros e tal e na verdade é um lamento dele em relação à sorte da cidade, à sorte do país, à sorte do Brasil. Então é como que ele semantizasse, vamos dizer, o pensamento plástico do concretismo. Nesse momento interessa muito para mim, não propriamente o concretismo, mas este momento de passagem: algumas obras do Maurício Nogueira Lima, algumas obras do Waldemar Cordeiro, que é esse momento do *popcreto*, que é este momento mesmo de semantização, e as pinturas iniciais. Não que as outras não me mobilizem, mas o início de carreira do Tozzi, porque ele foi aluno do Nogueira, do Maurício Nogueira Lima, assim como deve ter sido de outros concretos. E tem um momento de fusão dessas duas vertentes que é essa maneira de encarar a cidade, dessa realidade de massa, dessa sociedade de massa que a gente vive, com uma estruturação que vem da velha guarda, vamos dizer assim, que vinha dos concretos. Acho que tem algumas obras que têm uma potência – é detestável dizer isso, mas – “paulista”. Algo na tentativa de... não sei, agora que eu estou falando com você, mas, nessa mesma época, o Nelson Lerner. A Aracy fala uma coisa que ela diz que este caráter limpo da produção paulista teria muito a ver com – limpo, eu digo, é não-barroco – teria muito a ver com a lógica da cidade. Eu não sei se eu tendo a concordar com ela 100%, mas eu acho que eu concordo oitenta. Mas justamente nesses momentos de trânsito e de transe da sociedade, acho que estes artistas, passados tantos anos, eu acho que eles têm uma dimensão bonita. Os outros artistas, eu acho que eles estão numa estética, eles são maravilhosos, sei lá, se você pega um Volpi, se você pega Reboló, e alcançam outro tipo de dimensão, mas não sei se necessariamente, eu acho que não é a cidade de São Paulo, eu acho que é uma outra história. E tem uma moçada agora...

AE: É eu ia perguntar isso, se hoje tem alguma expressão artística que você consideraria de vanguarda, que você fala assim: “Isso aqui é...”.



TC: Eu acho, você quer ver?, talvez os meus amigos não concordem muito comigo, mas, enfim, eu acho que tem alguns artistas que de alguma forma introjetam a questão da metrópole e desenvolvem trabalhos que são uma imagem, uma emanção de uma subjetividade metropolitana. Eu estou sendo... está dando para...?

AE: Tudo bem.

TC: Então eu vejo assim, olha, uma pessoa que eu acho fundamental como artista deste período é a Ana Maria Tavares, que eu acho que ela consegue pensar muito bem a questão da arquitetura, a questão dos utensílios arquitetônicos, dos projetos arquitetônicos, enfim, é uma grande artista. E ela tem uma outra qualidade que ela é uma excelente professora. Tem surgido, não apenas através do trabalho dela, mas também através do trabalho dela, muito embora ali no Departamento de Artes Plásticas também tenha o trabalho do Fajardo, que também é um excelente artista, o Mário Ramiro, enfim, tem gente da melhor qualidade ali. Vem surgindo uma produção nos últimos seis, sete anos que é a cara de São Paulo. Tem muito de uma lógica arquitetônica, de uma estrutura que fica entre a escultura e *design* e uma discussão sobre o que é o objeto de arte, qual é o limite do objeto de arte, objetos que se confundem com o cotidiano. Eu acho que sim, que esta moçada reflete. Um outro artista que é muito jovem, mas que tem um... enfim, eu gosto muito do trabalho dela de uma maneira geral, mas tem um trabalho que eu também consegui comprar para o museu que é a Lia Chaia. Ela fez um vídeo que pode parecer até muito pueril, você teria que vê-lo para ver, mas, o que ela fez? Ela foi no ... Elevado... no Elevado...

AE: Minhocão?

TC: Minhocão. E ela fotografou os prédios. E aí o que ela fez? Ela gravou um vídeo onde ela pega essas fotografias e come, põe na boca. Só que ela passa o vídeo ao contrário. Então é uma mulher jovem, uma menina, vomitando a cidade. A cidade



brota de dentro dela. É uma maravilha o trabalho e é de alguém que... bem, não precisa dizer mais nada. Acho que tem a ...

AE: É antropofagia mesmo.

TC: Não. É lindo, lindo, é tão poético. Tem uma outra moça que é super bacana que tem um vídeo, que é a Dora Longo Bahia, que chama... se não me engano é assim *Palmeiras X Corinthians*, é uma coisa... é um jogo ali, que é um vídeo maravilhoso de São Paulo. É alguém que está de carro e que está filmando – é muito simples – ela está passeando pela cidade, então é esta loucura que você imagina, e num canto da tela tem uma tela menor que parece uns coqueiros na praia e depois inverte, os coqueiros ficam e a cidade aparece. Então é essa relação de amor e ódio com a cidade. Enfim, esses eu acho que são artistas que estão traduzindo a cidade de uma maneira... Ah, tem um outro que... Eu vou ficar aqui até amanhã, mas tem um outro que é o João, que fez um trabalho que é fantástico que é o... é uma escultura, que está também no MAM, que é o projeto de um edifício modernista aqui da Avenida Paulista – eu não vou me lembrar o nome agora. João Loureiro é o artista, mas a obra é uma leitura muito peculiar, muito delicada, da arquitetura paulista, mas isso é uma escultura, é um objeto, sabe? É de tirar o chapéu. Que bom que tem gente produzindo coisas tão boas assim. Eu acho que tem artistas excelentes, esses traduzem. Talvez tivessem outros que eu pudesse estar citando, mas eu não vou lembrar agora. Mas é um prazer trabalhar com esta turma, assim, ou ser contemporâneo a eles, quer dizer, isso de estar permeando a minha subjetividade.

AE: Você perceber que está latejando, que está...

TC: Exatamente.

AE: E que eles estão botando para fora.



TC: E que é uma forma também bacana de entender a cidade, porque o artista é bom para isso, não é? Ajuda a gente a entender algumas coisas.

AE: Eu ia voltar, você estava falando desses artistas e eu ia perguntar, Tadeu, o que você acha do grafite, se a gente pode considerar esse grafite como arte pública, o que você acha dele estar sendo levado para galerias de arte e estar sendo exposto?

TC: Olha, eu acho que existem... quer dizer, é um assunto bastante complexo. Eu acho que é uma... por um lado é uma manifestação de inconformismo, de tribos ou de indivíduos que não se sentem aceitos enquanto cidadãos, não se reconhecem na cidade, eu vejo assim, então tomam uma atitude, exatamente, de marcar esses territórios e tal, porque eu acho que grande parte das pessoas que moram em São Paulo, elas têm uma relação muito árdua com a cidade e quando você é uma pessoa de origem social um pouco mais baixa, onde você é muito massacrado, eu suponho, você é duplamente massacrado pela cidade, eu acho que isso pode te levar a uma atitude de desagravo. E uma atitude de desagravo é, por exemplo, você ir num lugar colocar a sua marca que, a princípio, seria proibido você, sei lá. Eu nunca me esqueço, uma vez eu estava num ônibus, chamado Vila Joaniza, indo para a Bienal de São Paulo, o ônibus estava cheio e aí o ônibus parou no meio daquela avenida que tem o Monumento às Bandeiras, lá do Victor Brecheret, e aí um sujeito que estava atrás, e o amigo, que estava na frente, pega e vira e fala: "Pô, por que parou? O que aconteceu, por que parou?". Aí o sujeito olhou para fora e falou assim: "Tem uns gringos aqui olhando esse monte de pedra". Aí eu acho que os gringos saíram e o trânsito começou a andar. Aí eu estava pensando e falei: "Olha, como é interessante!". Quer dizer, durante muitas gerações o Monumento às Bandeiras era o símbolo de São Paulo, quer dizer, era São Paulo e aí, para aquele cidadão, que é um trabalhador, aquilo é um monte de pedras cuja única função é atrapalhar o trânsito. Então alguma coisa aconteceu de errado, aqui, alguma coisa está errada nesta história, que eu acho que realmente um grande processo de transformação tem que ser iniciado para que ele possa se sentir minimamente, sentir um mínimo de correspondência com aquele símbolo lá, não sei, ou então, criar outros, não sei direito. Então eu acho que um sujeito que vai lá e picha o



Monumento à Bandeira – não estou justificando, absolutamente – mas eu acho que pode estar dando vazão a este não reconhecimento. Isso é uma coisa. Dentro disso tudo você tem várias manifestações da pichação. Agora, o mercado de arte, ele é implacável e – como é que se diz isso? – ele é muito faminto e ele tem essa capacidade de ir trazendo para o seu universo de influência todas as manifestações passíveis de serem consumidas como obra de arte. Eu estou dando toda esta volta para te dizer que eu acho que eu desconfio muito desta produção que se pretende artística, no sentido... quer dizer, eu acho que ela tem uma... Acho que a ressonância melhor para este tipo de produção é na parede mesmo, é naqueles túneis das avenidas, porque é ali que ela se constitui enquanto... ela está mais próxima dessa atitude de aversão aos códigos já estabelecidos e, por outro lado, um desejo muito legítimo dessa moçada melhorar o ambiente, torná-lo mais colorido, acho que isso é louvável. Agora, essa passagem muito *soft*, assim, da agressividade absoluta ou desse inconformismo absoluto para o conformismo total da galeria, eu desconfio. Desconfio, não. Não tem nada que desconfiar.

AE: Ela perde o potencial.

TC: Ela perde, quer dizer, parece ser aquilo... me permite pensar que o sujeito só pintou na parede porque ele gostaria de ser descoberto pelo galerista. Eu posso estar sendo muito injusto com 90%, mas me permite isso. Então eu prefiro ver grafite... porque existe uma briga interna, grafite com pichação, porque é a necessidade do homem de criar diferenças aí. Eu acho que tem grafites que são mais legais e outros que são menos legais. Agora, é legal que eles estejam na rua. Agora, se estão em cima de monumentos, em cima da propriedade privada, bom, então as discussões devem ser iniciadas. Agora, eu acho que não dá para colocar... é você domesticar, não é?

AE: É, porque os gêmeos, que são aqueles irmãos pichadores, tiveram uma exposição numa galeria...



TC: Tem. Por exemplo, os gêmeos têm uma exposição na *Tate Modern*, que é um grande museu de arte contemporânea internacional. Eu continuo preferindo vê-los na rua, porque, eles, particularmente, eles têm uma iconografia que ela é muito singular. Então, ela, no meio de um viaduto, no meio de um paredão de alguma coisa da cidade, que eu acho que ela tem um frescor, que ali é o lugar dela. Mas, quando vai para o museu ou vai para a casa do colecionador, vira uma curiosidade antropológica. Então eu acho que tem certas manifestações que elas têm um lugar para ficar. Eu não sei, posso estar sendo injusto, mas é uma compreensão.

AE: E em relação à polêmica do ano passado da Bienal do Vazio que os pichadores entraram e se manifestaram e teve aquela repercussão toda da menina que foi presa.

TC: Então, eu acho que é tudo muito errado, quer dizer, tudo ali está errado.

AE: Começando pelo andar vazio? Você acha que...

TC: É que eu fico pensando o seguinte, quer dizer, por um lado... enfim, é muito complexo. Eu fico imaginando o quanto deve ter sido difícil para o curador ter aceito pegar a Bienal, porque... e é uma pessoa que você deveria entrevistar, porque ele tem uma relação muito profunda com São Paulo, me ensinou muito a ver São Paulo. Eu imagino que o que o mobilizou a aceitar a proposta foi o medo de deixar a Bienal morrer. Eu acho que tem um lado muito positivo, uma coisa muito forte, mas eu acho que ele se tornou... como é que fala? Eu acho que ele foi sequestrado pela própria instituição. Ele ficou preso pela própria instituição e aí ocorreram problemas. Eu acho que, por um lado, é muito discutível, se é uma Bienal que se abre, se é uma Bienal que se propõe uma abertura, que ela tenha tido a reação que teve quando um grupo de pessoas, de grafiteiros resolveu assumir, quer dizer: “Vamos lá entrar e vamos preencher esse vazio”. Agora, por outro lado, tirou, na prática, o “bom mocismo” das instituições, sabe? Porque então é assim: “Ah, então nós estamos abertos para todos, *pero no mucho*”. Porque, quando então você vai exercer o direito de manifestar, uma vez que está aberto para todo mundo, eu chamo a polícia,

porque eu sou a instituição. Então eu acho que este fato escancarou efetivamente esta política de “bom mocismo” que estava sendo praticada na Bienal e a que as outras instituições também praticam, só que está pautado em algo tipicamente precário, de uma postura populista que não se dá a ver. Quando acontece algum problema, aí que ela emerge, ela é autoritária. Agora, o que se espera, por outro lado? “Olha! Os meninos foram presos!”. O que se espera de uma instituição que faça isso? O que é? O que significa trinta pessoas colocarem em risco o patrimônio público? O que se espera? Vai deixar? Numa sociedade democrática, se deixa. Bom, e se deixar, e se tudo é depredado? Como a Bienal responde? Quer dizer, eu acho que essas questões não foram discutidas. Você entendeu? Qual é o papel, de fato? Ela ficar fingindo que é democrática e depois mostrar que não é, ou o pessoal que mexe com a onça com vara curta e, quando a onça avança, fala: “Tá vendo? Olha como ela não é democrática!”. Isso não foi discutido. Eu acho que mereceria ter um espaço de aprofundamento desse debate. Eu acho que foi uma sacanagem o que fizeram com a garota.

AE: Ela pagou o pato.

TC: Agora, ela fez um ato de vandalismo, que é visto pela sociedade como um ato de vandalismo e ela pagou. O problema que eu acho é o seguinte: por que os vinte e nove, as outras pessoas não pagaram? Por que tem gente que faz coisa muito pior do que ela e não acontece nada? Isso é um outro problema. Agora, numa sociedade onde estão estabelecidos alguns parâmetros, alguma ordem mínima tem que prevalecer. Então a Bienal que fique mais esperta, que não banque a boa moça dizendo: “Estamos abertos para todos”, porque tem um limite ali, porque se vão lá e põem fogo na Bienal, aquilo é um patrimônio, aquilo é Niemeyer, entendeu? Sem um... eu estou partindo dessa realidade, da que é um patrimônio público.

AE: É, foi uma questão bem complexa.

TC: É, foi uma questão muito complexa. Mas eu acho que, mais uma vez, o ambiente artístico e cultural de São Paulo perdeu a oportunidade de discutir. Claro



que pessoalmente eu sinto muito pela garota, mas isso é uma coisa. Agora, o que isso significou, infelizmente, não foi discutido de uma maneira mais produtiva para a própria cidade, para a própria Bienal, para todo mundo. Acho que é mais ou menos isso.

AE: Tadeu, com relação à sua experiência enquanto curador no MAM, acho que foi neste momento que o MAM expandiu, ocupou outros espaços na cidade, o MAM Villa-Lobos, o MAM Higienópolis, então eu queria saber se você poderia nos contar um pouco de como foi essa sua experiência, a iniciativa para que isso acontecesse, que expectativa vocês tinham quando foi feito isso.

TC: Olha, isso é um dado bacana, porque eu acho que tem muito a ver com São Paulo. Eu acho que...quer dizer, a experiência do MAM, eu trabalhei emprestado da USP para o MAM, entre 1996 e 2000 e, nesse período, se desenvolveu um processo que tinha iniciado um pouco antes que era de profissionalização do museu, que é de você... sobretudo obviamente que a situação toda começou, a situação nova começou com a entrada da Milú Villela como presidente do museu. Então, uma vez que ela entrou, se você for ver, tem toda uma trajetória de tentar colocar o museu nas condições necessárias para que ele se tornasse um grande museu, um museu importante dentro do ambiente cultural da cidade. Então ela vai reformar o museu, ela vai, enfim, criar uns dados básicos ali para que o museu pudesse receber exposições internacionais, para que ele pudesse, enfim, crescer. Na sequência, o que ela faz? Nessa tentativa de profissionalização constante, ela teve que chamar alguém da universidade, que seria um historiador da arte para tocar a questão curatorial e depois chamou o Ronaldo Bianchi para fazer a infraestrutura, para pensar a infraestrutura do... a superintendência do museu, ou seja, um outro profissional de outra área e isso deu condições, sim, para o museu se expandir, para o museu crescer e ganhar uma dimensão cultural que ele tinha perdido nos anos anteriores, ou que não conseguia manter com uma constância desejável. Quer dizer, quando eu entrei, ou seja, a Malú entrou primeiro e depois, quando eu entrei, juntos, e depois com o Ronaldo e uma equipe que a gente formou ali, muito boa, botamos o MAM no mapa. E botar o MAM no mapa significava ampliação do acervo, um acervo

de qualidade, um acervo que estava sendo ampliado, pesquisa em cima deste acervo, publicação de catálogo, reflexões, um setor educativo potente para fazer esta ponte entre a produção e público e um desejo muito forte de expandir as exposições e todos os eventos que ocorriam ali. O que nós vivenciamos foi uma experiência muito drástica no Ibirapuera, porque, não sei se você se lembra, tinha o museu, o museu está debaixo da marquise, não foi obviamente esta gestão que botou o museu ali, o museu está ali desde 1969. Não é o melhor local, obviamente, a gente sabe, mas o museu tentou ir para a OCA. Inclusive o museu chegou a ter uma consultoria do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque para a reforma da OCA, para poder receber o museu, e o museu perdeu para aquela empresa Brasil 500 Anos, que estava fazendo aquela..., quer dizer, naquela hora ele perdeu.

AE: Ah, então foi neste momento, então?

TC: É, ele perdeu a OCA, aí tentou o Museu do Presépio, que guardava fertilizantes, que era do lado. Eles preferiram destruir o espaço para não nos ceder, porque houve uma profunda falta de compreensão política do que o museu estava pretendendo naquele momento. Então, assim, um dado muito desalentador ali era que, quando as pessoas viam o museu naquele momento, viam o museu, viam na figura da presidente do museu, o poder econômico.

AE: Ah, tá!

TC: Entendeu? E isso cegava todo o trabalho que a equipe comandada pela Milú Villela estava pretendendo fazer. Isso é muito sério, porque, assim, tinha abaixo-assinado na FAU contra o MAM, assim: “Não deixe que o Banco Itaú privatize a marquise”, enfim, coisas desse nível, de pessoas muito inteligentes, muito capazes, muito talentosas, mas que não percebiam o movimento genuíno e muito honesto de expansão das atividades, que eram atividades muito boas, muito importantes do ponto de vista museológico, do ponto de vista da cultura brasileira. Então aconteceu o quê? Eu acho que, no final de 1998, se não me engano, ou de 1997, eu não me lembro direito, quando o museu termina o ano no auge, assim, muito comentado,



muito respeitado nacionalmente, internacionalmente e a equipe do museu totalmente para baixo, porque não se sentia minimamente respaldada para continuar propiciando, agora de uma maneira mais intensa, aquilo que ela já vinha fazendo, aquilo que já havia sido feito. Então a ida para os shoppings, ou imediações, foi uma atitude de desespero do museu, porque não tinha nenhum..., porque, como não recebeu nenhum respaldo, nem na área federal, nem na área municipal, nem na área estadual, ele foi de novo aonde? Ele foi na área privada. E era muito sério, porque, em tese, pelo menos, o shopping é o contrário de um museu. Você imagine para mim, ali, encabeçando aquilo, ter que..., mas me vendo ao mesmo tempo muito frustrado, porque nós tínhamos condições de fazer exposições muito legais, como fizemos. Aí surgiu uma primeira oportunidade, se não me engano, foi no Shopping Higienópolis, numa casa do Ramos de Azevedo, depois conseguimos uma sala no Shopping Villa-Lobos, depois eu acho que no Shopping Paulista era só uma loja, eu não me lembro direito. Mas, enfim, qual que era o nosso problema? Nós tínhamos duas grandes salas no museu, uma sala grande e uma sala pequena, numa sala a gente mostrava o acervo, na outra sala nós mostrávamos as exposições periódicas. E a produção jovem, a produção dessas novas potencialidades, que estavam surgindo no país, aonde a gente mostrava? E quando a gente foi para lá..., também para esses... Aí, quando alguém me ligava, eu sempre estava num táxi vindo de um shopping e indo para o outro. Os amigos falavam: “Pô, você está bem, hein? Você não sai de shopping!”. Sabe? Trabalhando “pra caramba”. A gente fez exposições muito legais ali. A gente deu força para muitos artistas jovens, quer dizer, isso eu acho que é obrigação do museu, eu não..., sobretudo um museu que lida com a questão contemporânea, mas eu acho que isso mostrou para mim, quer dizer, que era possível você fazer, por exemplo, no Shopping Villa-Lobos, numa sala, numa única sala, extremamente rigorosa, do ponto de vista museográfico, excelentes exposições, sobretudo exposições do acervo do museu, que é o que nós queríamos mostrar. Nós queríamos trabalhar com artistas jovens e nós queríamos mostrar a coleção já formada, com catálogos, com *folders*. Os meus colegas todos torcendo o nariz, virando a cara, achando que eu era mais um vendido para o capitalismo. Mas eu tinha uma missão. Na minha cabeça era uma missão muito forte de...



AE: Dar visibilidade.

TC: Dar visibilidade àquela coleção, dizer que ela era importante e eu acho que eu provei que ela era. E me parece que o MAM agora deixou..., me parece, não, o MAM agora deixou, o MAM agora perdeu estas salas, não sei exatamente a razão. Mas, naquela experiência, mais exatamente no Shopping Villa-Lobos, eu via as pessoas irem.

AE: É, eu fui várias vezes.

TC: Eu saía e eu via, porque era uma exposição, não estou dizendo que todas, mas a tendência era fazer exposições muito rigorosas, muito corretas. E por que não no shopping? Quer dizer, hoje eu... Eu morria de preconceito, essa experiência me baixou um pouco a bola, assim, porque eu consegui ver que dava resultado. No caso do Shopping Higienópolis, a gente trabalhou com muitos artistas jovens, e eles eram muito... porque você aprende a ser... a lidar com essas questões. Então, por exemplo, eu pedia muita obra para o artista e o artista me dava, quer dizer, não era para mim, era para o museu, mas isso não é correto. Não é legal fazer isso, eu acho que o trabalho tem que ser comprado. Então o que eu fazia? Eu fiz um “bem bolado” com... não era a Telefônica, não me lembro agora aqui, era uma empresa de telefonia que estava doida para investir, e era tecnologia e eu tinha uma lábia maravilhosa. Eu falava: “Olha, vocês têm uma tecnologia nova, vocês têm que trabalhar com artistas jovens”. Enfim, eu conseguia convencer o sujeito que ele tinha que dar uma grana, que para ele era nada, e ele financiava a produção de dois artistas, que expunham essas obras que eram compradas pelo museu. Então era uma forma de você valorizar o artista jovem, porque, para os mais velhos, nós tínhamos outras maneiras, chamar público ali para aquela região e ampliar a coleção do museu, pagando o artista e o patrocinador ficando satisfeito. Era muito... como é que fala? Enfim, eram visões. Eu preferi fazer aquilo do que não fazer nada. Quer dizer, com a Nestlé nós também tínhamos um projeto maravilhoso, porque a gente convidava os artistas, a Nestlé pagava toda a produção e dávamos a aquisição, aí comprava o trabalho do artista e punha assim: “Doação da Companhia Nestlé”, e

não sei o quê, o que, para a companhia era o máximo e, para ter isso, ela patrocinava o artista, ela tinha um setor educativo, tinha o museu que ia lá mostrar a exposição para os funcionários. Era uma coisa muito interessante e o museu ganhou muitas obras a partir daí, que essa era uma preocupação minha. Então essa era uma maneira do museu... Por isso eu te contei tudo isso, porque o museu tinha necessidade de expandir, mas ele foi cerceado. Teve, nesse momento, que era um momento crucial, inclusive eu não sei se hoje o museu já se recuperou desse problema, quer dizer, porque foi realmente um trauma. Ele tentou ir, mas todo mundo fez tudo para ele ficar confinado naquele lugar e depois poder dizer assim: “Olha, você está no lugar errado. Você é ilegítimo. Você é um museuzinho qualquer”. Tem muito esse preconceito contra o MAM, de o MAM ser uma – como é que fala? – uma instituição das elites paulistanas e por aí vai. Enfim, acho que agora ele está melhor do que ele estava, mas este dado foi um dado traumático. A cidade não soube entender e falar: “Olha, eu tenho esse lugar. Aqui vocês não podem ficar. Mas nós temos essa e essa proposta”, mas naquele momento não houve. Pode ter ocorrido depois, mas foi muito difícil mesmo.

AE: E você acha que hoje, porque, nesse momento em que você assume, quer dizer, que a Milú Villela, ela se torna presidente, que o museu está redescobrando o seu lugar na cidade, porque ele ficou uma fase meio em queda, aí ele começa a recuperar essa importância, você acha que isso já está consolidado?

TC: Olha, falar em consolidação em termos de instituições brasileiras é complicado, mas eu acho que, hoje, o museu, depois dessa estruturação, e depois que ele aparou o golpe, porque isso foi um golpe de fato, eu acredito que ele estabeleceu um espaço que é dele dentro da...

AE: Que é uma referência, ele tornou-se uma referência.

TC: Uma referência, ele tornou-se uma referência. Eu acho que vem sendo, por exemplo, eu acho que hoje, esses dias, está tendo uma exposição de arte, uma Coleção Auer de fotografia, que sem dúvida nenhuma é uma das melhores



exposições de arte dos últimos dois anos aqui em São Paulo. É uma bela coleção, está muito bem apresentada, tem um catálogo primoroso, esta coleção que está lá dialoga com a coleção do museu. O museu hoje tem uma coleção de peso de arte contemporânea. Enfim, ele vem conseguindo manter esse patamar de qualidade que ele adquiriu nos anos 1990 e tal, que ele havia perdido. Porque o MAM também tem uma história traumática, quer dizer, ele começa, é o MAM do Ciccillo, da Bienal, depois perde a Bienal, perde toda a coleção, enfim, é um museu com uma história muito complexa, mas acho que hoje em dia, você vai lá e dá gosto. Eu vou lá e me sinto muito bem de ver esta exposição. No caso específico aí, eu levei meus alunos e, enfim, um corpo profissional. Eu acho que é uma referência, sim, sem dúvida.

AE: Eu gostaria de saber sua opinião sobre duas instituições, dois museus, que parece que estão tentando também se redefinir na cidade, que é o MUBE⁸, que teve toda aquela polêmica há uns dois anos atrás e agora não sei como é que você acha, e o MIS⁹ também, agora, com essa nova reforma, que tomou para si esse negócio de ser um lugar de pesquisa e de exposição na área de artemídia.

TC: Olha, eu vejo assim, eu acho que o MUBE não existe. Eu acho que o MUBE, infelizmente, eu acho que ali tem um equívoco de concepção, que acho que se manifesta até na própria arquitetura do Paulo Mendes da Rocha, que é um excelente arquiteto. Porque eu vejo o seguinte: criar, e eu nem sei em que ano ele foi criado realmente, o MUBE, eu acho que foi no final dos anos 1980. Você criar um museu de escultura em plenos anos 1980 é de uma ingenuidade que só não seria risível se aquilo não fosse feito com dinheiro público, se não estivesse num espaço público e tal. Porque é um momento em que a arte está se redefinindo inteiramente, onde o conceito de escultura está sendo inteiramente em debate, os artistas, os críticos, enfim, e aí é criado um museu de escultura que não tem nem a escultura e eu vejo que, espacialmente, embora ele seja belíssimo, ele tem uma concepção tradicional de escultura, quer dizer, ele não segura... Se eu for pensar a arquitetura pela arquitetura, que está lá, é maravilhosa, mas como os artistas vão trabalhar ali com

⁸ Museu Brasileiro da Escultura

⁹ Museu da Imagem e do Som



aquele pé direito que está pensando a escultura que vai ter dois metros? Quer dizer, tem uma concepção antiga de escultura. Então eu acho que ele já é um equívoco desde o seu nascedouro, vamos dizer assim, e um museu que não tem acervo não é museu. Pode ser uma visão tradicionalista, mas é assim que eu acho, que eu penso. Bom, então eu não sei, ou ele muda de estatuto, ou ele muda de nome, ou ele passa para o MIS, não sei, dá um jeito, mas daquele jeito não pode acontecer, e nem virar *buffet*, porque ele tinha virado *buffet*.

AE: Feirinha de domingo.

TC: Feirinha de domingo, que já é... É muito legal feirinha, mas aquela feirinha debaixo do MASP é um horror, não pelo fato da feirinha, o fato é feirinha estar debaixo do MASP, que é você chupar o prestígio do MASP. Bom, mas, enfim, tudo bem, mas está lá o MASP, o MASP tem acervo, um acervo de primeira, está muito bem cuidado agora, quer dizer. Tudo bem, na boa. Agora, o MIS é o seguinte, é um espaço desejável para a cidade, quer dizer, é importante que se tenha o MIS. É importante que se tenha um centro em São Paulo que não só documente, que não só preserve, mas que fomente a produção e o debate. Nessa esfera das linguagens midiáticas, do meu ponto de vista, é importante que o Estado de São Paulo, e aí eu estou falando do Estado, ao mesmo tempo que ele tem a Pinacoteca, que ele tem o Museu de Arte Sacra, que são as grandes referências, vamos dizer assim, é muito importante, do meu ponto de vista, pensando o sistema da arte como um todo, que ele tenha um núcleo de excelência nessa área, que é uma área de ponta, uma área de experimentação, porque é São Paulo, entendeu? Porque aqui tem milhões de pessoas, milhões de pessoas pensando, milhões de pessoas produzindo. Eu acho que São Paulo tem essa responsabilidade, não é nem o direito, sabe? Sabe, é assim um espaço, eu não tenho detalhes, mas é um espaço que talvez não tenha o número de visitantes que a Pinacoteca tem, mas não é para ter, porque ele está num processo de formação de um público para um tipo de produção, para um tipo de arte, para um tipo de manifestação que eu ainda não sei se a gente pode já chamar de arte no sentido tradicional, mas ali é que está o futuro, ali tem muito do



futuro. Então eu acho que São Paulo tem que ter. Eu sou super a favor. Inclusive se o MIS for para o MUBE...

AE: Tomar aquilo.

TC: Tomar aquilo lá e botar aquilo para funcionar, aí tudo bem, porque aí você tem aquele espaço baixinho ali embaixo, mas aí você vai ter computador, você vai ter... aí é outra história, é outra relação, do que pensar... quer dizer, a referência de escultura que parece que está ali é o Brecheret. E o Brecheret está lá, o que é uma vergonha, porque aquele Brecheret foi feito para ficar no Largo do Paissandú, na passagem ali. Então é o seguinte: o cidadão que passava ali, duas obras foram sequestradas dele, do olhar daquele cidadão que está lá. Por que o cidadão do Jardim América ou do Jardim Europa, sei lá como chama aquele bairro, tem direito de ver o Brecheret e o senhorzinho que passa ali debaixo não. Isso não é proselitismo, não é nada, é um dado de pensar a cidade. Por que não se revigora aquele espaço, ao invés de tirar de lá para botar num espaço nobre?

AE: Que meia dúzia visita.

TC: E outra, é você referendar uma visão antiga, equivocada de escultura.

AE: E elitista mesmo.

TC: E elitista também. Então eu acho que está tudo errado lá, quer dizer, eu acho que não pode. A gente não tem... é uma responsabilidade um museu, um espaço de cultura, não sei, por mais bonito que ele seja dentro de uma concepção tradicional de escultura. Então eu acho que, pelo menos, ele tem que ser preservado fisicamente pela beleza da arquitetura, agora, não para ser um museu de escultura, porque então vai ser escultura até metade do século XX, quer dizer, não dá.

AE: É museu histórico, então.



TC: É museu histórico da escultura.

AE: Entendi.

TC: Então eu acho que não tem a ver, quer dizer, essa moçada que eu falei agora, que eu citei ali, esses artistas jovens e tal, aquela concepção de museu não segura esta obra. Isso eu acho que o pessoal tem que pensar.

AE: Tadeu, você é professor, crítico de arte e curador, historiador da crítica de arte, em que essas atividades se interpenetram e em que elas guardam especificidade?

TC: Olha, eu acho que eu sou fundamentalmente professor, entendeu? Eu acho que eu sou um pesquisador que é um docente, para o bem e para o mal. Então, por exemplo, eu não vejo... em primeiro lugar, eu não vejo diferença entre o crítico e o historiador. Eu acho que, como eu falei, eu fui aluno do Zanini, eu fui aluno da Ana Tereza e eles tinham muito esta concepção, quer dizer, me interessa a arte contemporânea, porque eu tenho uma visão histórica, e me interessa o passado, porque me interessa a arte contemporânea. Então é um trânsito direto, isso para mim é um dado muito sério, é da minha formação isso. E outra, eu vejo o meu trabalho de crítico, o meu trabalho como curador como uma decorrência do meu trabalho em pesquisa e docência, entendeu? Eu não vejo separado. Por isso que eu ri quando você ficou enumerando, porque, para mim, é tudo uma coisa muito... uma coisa una. Então eu penso assim, hoje mesmo eu estava falando para o meu orientando, porque ele escreveu um texto muito interessante sobre fotografia, mas muito difícil, e ele meteu os pés pelas mãos em alguns... porque ele queria publicar e tal e aí dava uma coisa... Aí eu falei: "Olha, se você quer ser professor, o seu leitor é o aluno de primeiro ano de faculdade, quer dizer, ele tem que entender o que você está falando, porque é para ele que você existe, é para ele que você pensa, que você reflete e depois para os outros, as pessoas estão aí". Então isso... essa é a minha bandeira, vamos dizer assim. Quer dizer, então, por exemplo, a exposição do Segall, o meu interlocutor é o meu aluno, entendeu? Eu estou falando com ele o tempo inteiro, mesmo porque isso é fato concreto, quer dizer, eu discuto as

exposições com os alunos. Então eu não vejo muita separação. Eu sei de colegas que... Então, por exemplo, hoje, eu estava comentando com uma colega e um aluno: vão abrir uma pós-graduação em curadoria em Buenos Aires, como existe, assim, umas duzentas aqui em São Paulo, duzentas, não, mas algumas. Eu acho um absurdo você transformar uma atividade do historiador, você transformar numa suposta área de “saber”, que merece uma especialidade, quando, na verdade, isso é reserva de mercado, entendeu? Isso é... isso para mim não... E eu vou dar uma palestra... mas eu não engulo, mas eu acho que, para mim é um... A minha história é a docência, é poder dar aula, é poder... Eu tenho dois grupos de estudos na ECA, eu tenho o maior carinho por esses grupos. A gente se reúne toda semana, a gente estuda mesmo, de pegar livro e abrir e ir lendo parágrafo por parágrafo e a gente vai discutindo. Aí acontecem coisas maravilhosas porque você pega, você tem lá uma professora que faz pós-doc comigo, dialogando com o menino da graduação de igual para igual, no sentido de que isso é a universidade: o conhecimento em trânsito e se transformando ali na hora. Isso para mim é a razão da minha vida. Eu acho que é muito bom viver isso, poder criar esses espaços de discussão em sala de aula, sei lá, e fazendo exposição, sei lá, aí é tudo. Eu acho que é isso. Eu acho que isso é o meu compromisso. Eu tive bons professores, eu acho.

AE: Bom, é, pelo jeito...

TC: Essa foi a minha salvação, eu acho, e uma boa biblioteca para me dar o subsídio.

AE: Tadeu, a gente começa a ir mais para o finalzinho da entrevista, e eu queria saber o que você acha sobre essas iniciativas de revitalizar o centro da cidade e como que... Você já falou algumas coisas sobre como a Biblioteca pode retomar e readquirir o papel, a importância que ela já teve, se recolocar na cidade como um local-polo de encontro de intelectuais, artistas, fomentadores de movimentos culturais.



TC: Não sei, eu acho que... gozado, você estava falando disso que a Biblioteca já foi, não? Eu lembro que lá nos anos 1970 eu ia no Pari Bar – já estava completamente decadente, já era outra coisa, mas meio que para tentar sentir esses últimos estertores dessa São Paulo que a gente ouviu falar.

AE: Do Sérgio Milliet, será que tem o cheirinho?

TC: Do Sérgio Milliet, para ver se encontrava ele. É porque de lá para cá a cidade se deteriorou muito, ela se... uma judiação isso aí. Aliás, tem um filme, chamado *O Príncipe*, não sei se você assistiu.

AE: Do Ugo Giorgetti ?

TC: É, que aliás é um grande diretor. Para mim aquilo lá é São Paulo.

AE: Ele foi entrevistado também.

TC: É, foi? Ele é o máximo. Eu lembro uma vez... bom, isso é um outro papo.

AE: Então depois você conta essa.

TC: Eu acho, eu vejo de uma maneira muito positiva essa tentativa de transformar o centro. Agora, eu acho que uma maneira de transformá-lo, ou seja, de torná-lo de novo um espaço de convívio, eu acho que o fundamental é o incentivo para as pessoas virem morar aqui e não como de fato isso está... Porque eu acho que não é só colocar os equipamentos, mas é criar uma situação de segurança geral para as pessoas que vão lá. Você já foi à Pinacoteca? Quando eu vou à Pinacoteca, eu morro de medo, porque é um exercício de – como é que fala? – de valentia você andar naquela região, o que é totalmente pirado, porque também a coisa não é tão assim, porque, se fosse assim, a gente não ia conseguir andar em lugar nenhum. Mas, enfim, a gente vive com tanto medo que para ir da Pinacoteca à Estação Pinacoteca, você tem que se calçar e falar: “Não, eu vou”, não é? E aí passam

peessoas, que são pessoas humildes, não necessariamente são assassinos, são ladrões. Mas cria-se um *apartheid*, uma coisa nojenta, horrorosa. Porque ali é um espaço de passagem, ali tem a estação de trem, tem a estação de metrô. As pessoas não moram ali de fato, elas estão um pouco mais afastadas. Eu acho que só vai dar... Por que eu estou dizendo isso? Porque lá tem equipamentos culturais, mas as pessoas falam assim, elas vão e saem correndo.

AE: Como na Sala São Paulo.

TC: É, Sala São Paulo. Um dia eu me vi assim sozinho, onze e meia da noite, naquela rua ali, procurando um táxi. Eu falei: “Bom, morreu!”. E não morri nada, por quê? Eu acho que, se você traz os equipamentos para cá, mas não traz as pessoas para morar, eu acho que você pode correr o mesmo risco, porque muito provavelmente, o Sérgio Milliet, toda essa turma, o Brasil Bandecchi, eles deviam morar perto da Mário de Andrade, entendeu? Eles deviam morar ali nas imediações. Então eu acho que esse é um dado, para não virar..., quer dizer, eu acredito que toda aquela região da Luz vai sendo transformada aos poucos e tal. Mas eu acho que aqui é mais fácil você resolver isso. Porque eu sei deste censo que a Secretaria de Cultura está pensando, ou está fazendo já, não sei, aqui perto e tal. Aqui perto tem muito prédio de apartamento. Eu acho que os estudantes, não sei, os intelectuais, o pessoal que... ou mesmo... claro, todos, não é? Todos deviam ser incentivados a vir morar aqui, porque, inclusive, é muito mais barato morar no centro, eu acho, inclusive. Aqui a estrutura da cidade está pronta já. E aí é mais legal, porque você vai ter criança brincando, você vai ter outra esfera de comprometimento com os espaços. Não sei, eu torço para que possa ser bom, para que minhas filhas venham aqui. Elas não vêm, acho que ela nem sabem. Sabem, mas, quer dizer, claro que sabem, elas vêm aqui na Galeria do Rock, mas podiam curtir muito mais São Paulo, o centro. Mas o centro está muito... ele virou um “não-lugar”, para usar um jargão, mas é... ele é passagem só, as pessoas não têm ficado mais. Não sei, eu espero que tragam todos para virem para cá para morar. Eu adoraria morar no centro, eu acho o máximo, mas tinha que ter uma infra.



AE: Tadeu, além dessas leituras todas que são específicas da sua área, você gosta de literatura? A que outras literaturas você também se dedica? Que livros você deixa na sua cabeceira e que você está sempre retomando?

TC: Olha, a última série de livros que eu li, romances, era tudo uma desculpa para continuar estudando enquanto eu me divertia. Eu reli, a maior parte, e reli outros, que eram romances do século XIX, brasileiros, para perceber como a fotografia aparecia nesses romances. Então eu li, durante o ano retrasado e o ano passado, sei lá, fui lendo Machado de Assis, José de Alencar. Aí eu comecei a sentir que não dava – nem descansando eu conseguia parar de pesquisar. Então eu via quantas vezes aparecia a palavra “fotografia”, umas coisas de louco. Neste final de semana eu fiz uma coisa que eu não fazia há muito tempo. Na sexta-feira, eu fui com a minha filha à Livraria Cultura e tinha o romance *O Jardim dos Finzi-Contini*, que acabou de ser lançado, do Giorgio Bassani, se não me engano, que foi feito um filme, nos anos 1970, eu acho, que era lindo o filme, com a Dominique Sanda, aquela mulher maravilhosa da época e tal. Quando eu vi o livro eu falei: “Nossa, *O Jardim dos Finzi-Contini*, e tal.”, e comprei, na sexta-feira. Ontem eu li, assim, das oito da manhã até as onze da noite. Eu li o livro inteiro, cara, não fiz outra coisa, mas também tirei todo o prazer, porque...

AE: Acabou o livro!

TC: Pois é, acabou o livro! Mas é muito uma..., quer dizer, era uma tradução, uma tradução correta, mas é muito bonito o livro, mas fazia anos que eu não lia um livro inteiro. A não ser um romance, que eu nem me lembro... Não, é um livro de memórias, do Pamuk, chamado *Istambul*, porque minha filha foi morar em Istambul, então, para eu me aclimatar um pouco à cultura. Mas foi o ano passado que eu li, que eu estava um pouco mais... Não tenho tempo de ler. Gostaria de ler muito mais. Cinema, eu sempre fui um apaixonado e não tenho visto como gostaria, porque dá trabalho, não é? Tem que dar aulas e você tem que ficar preparando durante o final de semana, dar aula e ficar lendo tese de aluno. Mas vale a pena, eu não acho que cada um tem o seu gosto, assim.



AE: Mas eu achei interessante você, recuperando nos romances do século XIX para achar... e você encontrou? Fiquei curiosa.

TC: Opa, claro! Machado de Assim, como é aquele lindo romance, que a lógica toda do romance é a fotografia, *Dom Casmurro*, da Capitu. Foi uma releitura que eu fiz e foi um dos livros, mas eu senti que eu não tinha... Vou confessar aqui a minha pobreza: Eu não tinha estofo, eu não tinha formação para dar conta da grandiosidade daquele livro. Aquele livro ultrapassa a questão da fotografia. Eu já acho que ele está falando de cinema. Não é possível, mas acho que está. Tem uma cena maravilhosa que eu acho que o Bentinho está conversando com a Capitu, que é uma malandra, ela está brincando assim, ela está com uma vareta, fazendo qualquer coisa na areia e ela vira para ele e fala assim: “Bentinho, se eu...” – maldade, não é?, mas ela falou assim: “Bentinho, se tua mãe e eu estivéssemos morrendo afogadas, quem você salvaria?” – imagina fazer uma pergunta dessa para um apaixonado! Ele vira para ela e fala assim: “Claro que é você, Capitu, claro que é você!” – e ele escrevendo, isso não é um filme – aí eu não sei o que o autor faz, mas ele tira o foco da cena dos dois conversando e é como se ele desse uma..., como se ele cortasse a câmera na areia e ela está escrevendo: “Mentira!”. É uma imagem tão cinematográfica – não é? – que tem a noção de corte, que antecede o cinema, como a gente conhece hoje, que é magnífico! Agora, todo romance é o seguinte: o filho vai ficando parecido com a fotografia do amigo, então a fotografia é um personagem. E você encontra vários. Tem um livro maravilhoso, que é *O Mulato*, que também a fotografia... *Casa de Pensão*, esses livros do..., que mostram que a modernidade já estava lá, capenga, mas a modernidade já estava lá no século XIX, mas já estava lá, é inacreditável.

AE: Isso dava um livro também.

TC: Dava, eu só tinha que...

AE: Dava um livro.



TC: Eu estou coletando material, vamos ver, algum dia sai. É bacana você redescobrir esses autores. É muito bonito, por exemplo, tem nesse *Casa de Pensão*, do Aluísio de Azevedo, não sei se é o Artur ou o Aluísio, agora...

AE: É o Aluísio.

TC: É o Aluísio, não é?

AE: O Artur é o ...

TC: O Artur é o dramaturgo.

AE: É aquele do Largo São Francisco...

TC: É, acho que é. E você tem a questão da multidão lá nesse livro, que é um dos índices importantes, indicadores da modernidade. Ela é diferente do que a Europa entende como multidão, mas ela está ali numa sociedade que se constitui através da imagem e que já está presente lá. Enfim, eu acho que tem muita coisa para ver. Um dia eu escrevo sobre isso.

AE: Tadeu, você gostaria de colocar, contar, lembrar de alguma coisa que eu não perguntei e que escapou?

TC: Não sei, eu acho que foi muito nostálgico para mim, eu não estava esperando essa..., assim, eu acho que, com certeza, vários antigos usuários da Biblioteca terão coisas muito mais interessantes para dizer, mas eu acho que, para mim, que não sou de São Paulo, a Biblioteca é uma referência, entendeu? Eu acho que isso é um dado. E como ela foi uma referência da minha vida – ela é uma referência da minha vida, da cidade e eu acho que ela deve ser de muito mais pessoas, eu acho que isso é de uma responsabilidade enorme para vocês. Eu não sei, eu acho que tem que chamar mais gente para falar.



AE: Eu não sei se você sabia que o Monteiro Lobato foi velado na Biblioteca.

TC: Muito... isso nunca... Em algum momento alguém deve ter me falado, mas nunca fechou isso na minha cabeça, nunca ficou gravado na minha cabeça.

AE: Foi em 1948 e o Rubens Ricupero, que nos deu depoimento...

TC: Falou? Ah, isso deve ter sido...

AE: ...quando ele tinha onze anos, falando que ele saiu acompanhando o cortejo...

TC: Que maravilha!

AE: ...criancinha que ele era.

TC: E já chamava Mário de Andrade?

AE: Não.

TC: É, não, acho que não.

AE: Ainda não era.

TC: Eu acho que eu não dei muita bola, porque virou um conflito também na minha cabeça, quer dizer, essa coisa de Mário de Andrade, Monteiro Lobato, por isso é que eu acho que eu devo ter apagado, mas, quando você falou, eu me lembrei que já tinham me dito. Eu acho que, enfim, é uma das poucas coisas que perduraram e é legal que ela... Eu só não gosto de uma coisa, para te falar bem a verdade, que a divisão entre a Biblioteca e o Centro Cultural, sabe? Isso eu nunca engoli. Fica aqui registrado o meu protesto.



AE: Quando uma parte da Sala de Artes foi mandada...

TC: Foi mandada para lá e eu acho que é uma... enfim, posso estar muito enganado, porque pode estar baseado em questões muito sérias, mas eu acho que foi um equívoco, porque você pode perder o leitor, entendeu? Tendo aqui e lá, ele pode... E, se você tem tudo em mãos, eu acho que fica mais fácil. Eu nunca gostei desta ideia. Mas, enfim, poderia... Não sei, eu acho que caberia você ter duas boas bibliotecas de artes, sei lá, ou então fazer algum outro tipo de divisão, eu não sei. Mas eu acho que é muito dispersivo e nada que não se possa mudar.

AE: Bom, Tadeu, eu acho que... ok, não é?

TC: Eu gostei muito, aqui. Eu gostaria de assistir os outros depoimentos.

AE: Ok! É o que nós queremos. Então, em nome da Biblioteca, eu agradeço o seu depoimento. Foi muito ótimo!

TC: Muito obrigado.

AE: Estamos querendo que você volte para fazer as suas pesquisas.

TC: Ah, eu voltarei, você não tenha dúvida, voltarei mesmo. Para mim foi uma honra, imagina, imerecida, mas foi uma honra.

