

# ENTREVISTA ELYESER SZTURM

---

**Mario Caillaux**

**Marcelo Mari**

**Simone Santos de Oliveira Mercês**

---

Entrevista realizada em 26 de novembro de 2024 com o professor Elyeser Szturm, conduzida por Marcelo Mari, Mario Caillaux e Simone Santos de Oliveira das Mercês, na coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB). A conversa aborda desde a criação da Revista VIS até o desenvolvimento do próprio PPGAV/UnB. Szturm compartilha suas memórias sobre o surgimento da revista, da qual foi um dos primeiros editores, além de suas experiências como professor e artista. Ele reflete sobre o entrelaçamento das trajetórias pessoal, acadêmica e artística de forma conjunta.

---

**ISSN** 1518-5494

**ISSN-E** 2447-2484



**Marcelo Mari (MM):** Então, hoje é dia 26 de novembro. 15 horas e 19 minutos. Começou a chover. Está aqui o Mário, Simone, e o nosso convidado, Elyeser, professor daqui.

Então, como você é uma pessoa assim, muito importante na história do departamento e tem toda essa trajetória aqui nas artes, na poética e na história da arte, a gente queria conhecer um pouco melhor essa trajetória na publicação da revista, do Vis.

**Elyeser Szturm (ES):** Ela sempre foi ligada à pós. Eu não me lembro direito como começou. Eu posso estar enganado, mas aí falei que era bom falar com o Gê Orthof também, né?

**MM:** Sim, a gente vai entrevistar ele.

**ES:** Então, se eu não me engano, o Gê Orthof me convidou para participar do grupo de elaboração da revista. Ele tinha um projeto do PIBIC, o nome na época era PIBIC, por volta de 1996–1997... Por aí.

**Mario Caillaux (MC):** A revista saiu em 1999, né?

**ES:** É, mas é porque demorou, tinha um grupo, as pessoas saíram, então, teve umas paralisadas aí no meio, não lembro exatamente, mas, por exemplo, alguns desses colaboradores eram do primeiro grupo do PIBIC, que começaram a fazer revista, só que eles não terminaram, então, inclusive a gente teve um problema de conseguir reaver os arquivos, pois os arquivos não estavam nem comigo, nem com o Gê, então teve que retomar tudo e, aliás, quem retomou, quem botou a produção executiva foi a Raquel Nolasco, retomou e levou, isso é o que eu me lembro, mas o começo da revista, não lembro exatamente a data, pode ter sido 1996, pode ter sido até 1995, eu não tenho memória boa para isso.

**MM:** E qual foi o objetivo primeiro de fazer a revista? É porque estavam surgindo as revistas de arte? Já existiam algumas consolidadas. Como isso está relacionado à história institucional da pós-graduação?

**ES:** Se eu não me engano, na época só tinha a Gávea, porque a gente sempre esperava o lançamento do último número deles, que também era um ou dois números por ano. Então, a ideia era fazer uma revista ligada à pós, que fosse divulgar a produção teórica da pós, a ideia principal era essa. Inclusive, ela é fina, porque na época tinha pouca produção, não só aqui, mas acho que tinha até poucas pós-graduação em arte no Brasil, tinha pouquíssimo, acho que tinha um ou duas, talvez três, acho que a gente deve ter sido a terceira ou a quarta do país. A ideia era qualificar o debate. Na minha opinião, uma das coisas principais era qualificar o debate, sedimentar de certa forma através de textos, de produção, dos professores, de convidados. A gente sempre tentava convidar alguém interessante, até mesmo não necessariamente da área de artes, não obrigatoriamente.

**MM:** E você veio para cá a convite de quem?

**ES:** Foi assim, eu estava terminando o doutorado lá na França e aí começou outro problema, porque a defesa estava marcada e eu não era professor de universidade. Então, o pessoal falou: “ah, você vai para São Paulo? Você vai para o Rio?”. E eu, não, porque o meu trabalho é muito ligado, inclusive, meu doutorado tratava de uma poética visual do sertão. Então, eu achava que eu deveria ficar próximo do cerrado, do Planalto Central, sendo uma coisa importante na minha poética. Embora depois disso tenha virado até uma coisa incorreta, porque quando as pessoas têm preguiça, jornalistas, então, eles sempre agem como se eu fosse um artista do cerrado. Mas não é. É aquela ideia do sertão do Guimarães, quer dizer, o sertão é o mundo todo, o povo não entende, é difícil explicar. Então, eu consegui o endereço aqui, a Suzete era chefe

do departamento, mandei uma carta dizendo que eu estava terminando, que eu era da região, eu sou de Goiânia. E que o meu trabalho era sobre o sertão, o cerrado, etc. Que eu gostaria de, se possível, colaborar com o departamento. Aí ela adorou, mandou uma carta muito simpática. Então, quando defendi em 25 de junho, não lembro exatamente o dia, dia 2, dia 5 de julho, eu estava aqui.

**MM:** Então, você veio com essa experiência da França, lá tinha muita revista?

**ES:** Bom, eu sou rato de sebo, né? Então, por exemplo, uma das coisas que eu fazia em Paris, pelo menos uma vez por mês, era dar a volta nos sebos. Eu sempre tive essa coisa com texto, com livro, embora eu não goste de escrever. Mas tenho um prazer, assim, erótico com o texto.

**MM:** Então, quem te chamou para a revista?

**ES:** Eu acho que foi o Gê Orthof. Aí, o Gê chamou o Rizzo, O Wagner Riso. Ele é da comunicação especializada em programação visual. E ele entrou para orientar mais a parte de programação visual.

**MM:** Que já começa um pouco diferente, né?

**ES:** É, exatamente. Porque a gente não queria fazer uma coisa careta, aquela coisa assim, aqueles blocos. A gente queria fazer um texto, vamos dizer, todo arejado. Então, o formato é diferente. E usando, por exemplo, recursos já, principalmente a capa. Ela já antecipa um pouco uma linguagem mais experimental, assim, usando a edição digital. Quando a gente chegou, não tinha a linha, quem criou a linha de poéticas fui eu e o Gê Orthof, né? Ou Gê Orthof e eu.

**MM:** Mas quantos professores tinham no corpo docente? Elyeser Szturm: Não lembro, mas lembrando, assim, da reunião de colegiado, não devia ter mais de dez, de doze, não. Mas era pouca gente.

**MM:** Por que fazer uma revista aqui?

**ES:** A ideia era fazer uma revista, justamente, que divulgasse a produção reflexiva, né? Da pós. Prioridade era essa, uma revista acadêmica voltada para o público acadêmico.

**Simone Mercês (SM):** Tinha uma distribuição fora?

**ES:** Não. Bom, a gente, quando a gente fez, se eu não me engano, a gente mandou, pelo correio, mandou para a UFRJ, para os lugares, assim, que a gente tinha contato. Se eu não me engano. Mas foi uma coisa, não era uma, ela não estava. Ela não tinha. Inclusive, eu lembro que os primeiros números não tinham aquele SS, não sei o que lá. Ah, ISBN. Então, era uma coisa meio artesanal, caseira, assim, pequena, nos recursos da época. Vocês têm de lembrar que na época não tinha internet, não tinha celular, então a gente mandava assim para quem a gente tinha contato. Sempre que eu viajava, por exemplo, eu levava uns números, por exemplo, que fosse participar de uma banca fora de Brasília e eu levava. É uma coisa meio artesanal mesmo, meio de boca a boca.

**SM:** Nossa, que coisa. E a impressão, onde era? Era ali na maquete?

**ES:** Já tinha internet aqui, então, endereço para a correspondência. A gente tinha que contratar gráfica. Aí eu acho que era já com verba da Pós, porque tinha uma verbinha, por exemplo, para trazer convidado para a banca. Se eu não me engano, a gente imprimiu os primeiros números com verba da Pós mesmo.

**MM:** E vocês queriam imprimir, digamos assim, algum tipo de identidade para a revista, pensando que ela contemplasse alguns campos das artes visuais, como história da arte, poética da arte? Ou era uma coisa muito aberta, não tinha essa preocupação?

**ES:** Olha, na minha memória não tinha, até porque a gente penava para conseguir

montar uma edição. Era difícil você conseguir, você convidava, a pessoa não mandava o texto, demorava para mandar. Então, assim, era quando você conseguia compilar um número de textos que fosse possível editar a revista.

**MM:** Ah, por isso que tem essa coisa do lapso de tempo?

**ES:** Não dava porque, por exemplo, nos primeiros anos, quantas pessoas defendiam na pós? Uma, duas. A primeira seleção do doutorado foi em 2009, se eu não me engano.

**MC:** Mas o primeiro número tem entrevista com o Eduardo Kac, que você também está escrevendo. Como era a sua seleção? Tinha uma reunião? Ou era mais das pessoas que estavam ao redor?

**ES:** Os convites, os contatos e as pessoas que enviavam os textos a tempo eram o que realmente importava. Não havia uma comissão de seleção, nem era necessária. Também não precisávamos de pareceristas. Veja, no primeiro número, por exemplo, não há um texto meu, mas sim do Gê. Naquela época, o Luiz Humberto, um grande fotógrafo e professor da Comunicação, foi convidado para integrar o grupo justamente porque precisávamos de mais um membro. Não lembro exatamente quem chamamos de fora. A Simone, que fez a entrevista com o Kac, era muito amiga do Geraldo Orthof, que fez a ponte. O Kac, que na época era uma referência na área de arte e tecnologia, se não me engano, já estava nos Estados Unidos, era uma figura bastante atuante nesse meio. Foi tudo muito informal, na verdade.

**MC:** E olhando aqui, o seu texto, apesar da poética, está focado na tecnologia.

**ES:** Eu tentei, como mencionei antes, e nunca me senti completamente inserido no universo da arte e tecnologia. Esse texto, assim como uma parte da minha produção teórica na época, foi justamente uma tentativa de abrir uma porta, preparar o terreno e lançar a ideia para a criação da linha de poéticas contemporâneas, foi assim que chamamos. Foi um processo rápido, talvez tenha levado uns dois ou três anos, mas conseguimos. Como mencionei, o Gê Orthof e eu, juntos, buscamos esse caminho. Não sei exatamente como aconteceu, mas foi algo assim.

**MC:** Temos aqui o volume 1 que é de 1999 e o volume 2 que é de 1999 também. E aí há um intervalo, que só volta em 2005. Você lembra de algum intervalo assim?

**ES:** Não. Eu não lembro. Eu vou tentar achar os números.

**MM:** Até 2009, você trabalhou na revista?

**ES:** Não, não lembro. Eu acho que 2006 é uma das mais antigas.

**MC:** Tem alguma história que você lembra?

**ES:** Normalmente, o coordenador da pós-graduação também era o responsável pelo seminário avançado, que não sei se ainda existe. As pessoas tinham interesse em participar, pois convidávamos pessoas de relevância. Por exemplo, quando fui coordenador, chamei o Antônio Cícero, que tem um texto incrível sobre a questão da modernidade, *O Mundo desde o Fim*, além de outros textos importantes, como um sobre a *supermodernidade*. Também chamei a Heloísa Teixeira, uma figura central na história da Contracultura e do feminismo no Brasil, e o André Parente, que havia lançado o livro *Imagem Máquina*, que se tornou referência na área.

Nosso objetivo era convidar pessoas influentes e atuantes, não apenas no meio acadêmico, mas também no debate público. Muitas dessas pessoas publicavam em cadernos culturais nos jornais. Lamento que isso não tenha tido continuidade, porque uma das ideias do Seminário Avançado, que durou algum tempo, era justamente promover algo que não fosse endógeno, que fosse além de um interesse restrito, mas que participasse de um debate mais amplo sobre cultura. Não se tratava apenas de arte e

tecnologia, mas de um debate mais abrangente, com figuras como Antônio Cícero, por exemplo. Isso é algo que realmente lamento. Trazíamos pessoas do cenário nacional, e não apenas artistas. Não sei por que isso parou, mas nossa tentativa era manter uma certa regularidade, chamando alguém relevante do debate nacional, não apenas da nossa área específica, sempre que possível. Isso, acredito, era muito importante.

**SM:** E hoje, com a internet, às vezes a pessoa não precisa nem vir presencialmente.

**ES:** Exato. Hoje facilitou, mas não vejo, posso estar enganado.

**MM:** E esse pessoal dava cursos aqui também, como disciplina?

**ES:** Não. Na maioria das vezes, os convidados chegavam e nós íamos buscá-los no aeroporto. Depois, eles voltavam correndo, pois, como Brasília já tinha ponte aérea com o Rio e São Paulo, a maioria vinha e voltava no mesmo dia. Raramente eles dormiam aqui. Mas a gente tentava, por exemplo, ficávamos sabendo que Philippe Dubois estava no Brasil ou que viria, então fazíamos o possível para trazê-lo para cá. Em algumas ocasiões, conseguimos, e o Philippe Dubois deve ter vindo uma ou duas vezes. O [Edmond] Couchot veio uma vez, com certeza, e eu lembro bem disso. Nos primeiros encontros de arte e tecnologia, conseguimos trazer nomes como Bernard Stiegler. E tudo isso sem dinheiro, com muito esforço. Era uma luta constante, a gente pedia, implorava, para a reitoria, para a vice-reitoria, para conseguir apoio.

**MM:** E depois o pessoal era convidado a escrever também? Como era?

**ES:** Os convidados eram chamados para o evento. No primeiro encontro, fizemos um pequeno catálogo, uma espécie de anais do encontro, chamado *Arte e Tecnologia*. Não sei se o evento ainda existe, mas no primeiro encontro, por exemplo, há um texto do Bernard Stiegler. Pode ser que também tenha algo do Couchot. Acho que fui o editor dos anais do primeiro encontro também.

**MM:** E a parte de revisão, tudo vocês faziam?

**ES:** Não, tudo caseiro. E às vezes, inclusive, assim, a namorada fazia, ou uma amiga. Então, por exemplo, nos anais, quem fez foi a Carla Carvalho, que é especialista nisso.

**MC:** Mas no segundo número a capa é sua? Você lembra da escolha? Como foi?

**ES:** Não havia muita estrutura, era uma questão de urgência. Às vezes, até havia verba disponível, mas você tinha que correr atrás e gastar rapidamente, porque existiam aquelas regras burocráticas insuportáveis, com prazos para usar o dinheiro. Então, muitas vezes, as coisas eram feitas meio à pressa. Naquela época, não havia uma comissão de seleção de textos ou imagens. O que importava era reunir o material, e, às vezes, até a capa estava faltando. Por exemplo, no primeiro, a imagem da capa foi do Gê, e no segundo, foi a minha, já que éramos nós dois que estávamos à frente da organização.

**MM:** Sei que isso é difícil de mensurar, mas se vocês conhecem um pouco o impacto que teve a revista?

**ES:** Não dá, há 30 anos, difícil.

**MC:** E o lançamento tinha evento, era de palestra, como é era?

**ES:** Não, tinha ainda, que eu me lembre, não. Eventualmente, às vezes, tinha um evento paralelo, a gente pedia para a pessoa, mas, inclusive, na época, não tinha nem uma definição, por exemplo, eu já não lembro como a gente dava o preço à revista, não lembro. Se dava o preço, mas na maioria das vezes era mais doação mesmo, que era, inclusive, uma forma de divulgar a poesia aqui, que era pioneira, recente, demais, tão desconhecida.

**MM:** E que tipo de trabalho é esse aqui?

**ES:** Essas são as minhas primeiras experiências com o Photoshop. Isso aqui é um, não sei se seria umas lâmpadas, mas elas são lâmpadas escuras, que acho que era um trabalho do Gê, se não me engano.

**MM:** O Silvio Zamboni também fez a pós-graduação aqui?

**ES:** O Silvio Zamboni foi um dos criadores da pós, ele foi uma pessoa muito importante na história da pesquisa em arte do CNPq. Ele foi diretor do CNPq e foi uma das pessoas que mais lutou para que a área de artes fosse reconhecida no CNPq. O pessoal achou importante chamá-lo porque ele tinha essa experiência de, vamos dizer assim, defender e era um pioneiro na criação da área no CNPq, então, foi nele. Ele foi o primeiro coordenador, se eu não me engano.

**MM:** As capas variavam muito, não tinha uma definição, porque ele falou que era o editor.

**ES:** Bom, eu me lembro que participei mesmo, assim, de mão na massa, dos dois primeiros números. Aí o 3 sumiu? Faltam o 3 e o 4?

**MC:** Não, o 4 nós temos, de 2005.

**ES:** Pois é, mas aí eu já não era mais coordenador.

**SM:** O início da pós era o Silvio Zamboni, a Suzete Venturelli e a Bia Medeiros, não é isso?

**ES:** Eu não sei, porque quando cheguei já existia. Havia acabado de começar, mas eu não posso afirmar. Como eu disse, lembro que, quando cheguei, o Silvio era o coordenador e a importância dele se deve a esses fatos que eu disse, o fato dele ser uma pessoa que lutou muito pela implantação da área de artes no CNPq, ele também era um especialista na questão da pesquisa em artes, da definição do conceito de pesquisa em artes. Ele tem até um livro sobre isso.

**MC:** E hoje em dia, como você vê a revista acadêmica?

**ES:** O conceito mudou muito ao longo do tempo, mas eu não acompanho de perto, então não posso afirmar com certeza. Vejo tudo isso mais como um consumidor. Até porque estou afastado da pós há muitos anos, e isso não faz parte do meu cotidiano, nem do meu interesse teórico atualmente. Por isso, não tenho uma opinião muito formada sobre o assunto. Além disso, por exemplo, se você vai à livraria, é raro encontrar revistas acadêmicas. Você vê uma ou duas, no máximo. Pelo menos aqui em Brasília, eu não encontrei revistas acadêmicas. E, como hoje tudo é online, sem um sistema de divulgação eficaz, você só descobre esses materiais se alguém te contar que há um texto que pode te interessar.

**MC:** Na questão da capa, especialmente na área de arte, há essa preocupação visual. O design da capa e a diagramação acabam, de certa forma, limitando um pouco as possibilidades, não é? O formato pode restringir a liberdade criativa, impondo certos limites na forma como a arte é apresentada.

**ES:** Sem dúvida! Às vezes, eu preciso de um PDF, mas não tenho o livro disponível, seja na estante ou na Amazon. Então, imprimo, porque não consigo ler por muito tempo no computador. Pode ser uma questão da minha idade, mas o conforto visual e a ergonomia da leitura no papel não têm comparação. Eu realmente sinto falta disso. Então, quando preciso ler um texto para preparar uma aula, por exemplo, acabo imprimindo. Hoje em dia, imprimir está quase tão caro quanto comprar o livro, mas, mesmo assim, prefiro imprimir, porque é algo meu, um hábito. Acho uma pena, pois, ao trabalharmos com a visão e com um entendimento mais amplo, a leitura é um fenômeno sensorial. O manuseio de uma revista ou livro ainda me parece fundamental.

Estamos, talvez por comodismo ou por uma certa incapacidade de entender o valor de experiências mais antigas, priorizando o novo. Como dizia Mário Pedrosa, estamos criando uma arte de retaguarda. Isso é ainda mais evidente em áreas tão sensíveis como a leitura e o conhecimento.

Por exemplo, se você vai ler um texto e anotá-lo no Word, não tem a mesma experiência. A pessoa tem que fazer anotações manuais, colocar marcadores, e isso faz diferença. Não sou contra a tecnologia, uso bastante, inclusive em aula, mas acredito que precisamos enriquecer o repertório, não abandonar o que é bom por causa de algo novo. Vejo isso nos meus alunos, e sinto que há um empobrecimento da experiência de aprendizado e do conhecimento. Em relação à produção de imagens, também penso que ela precisa ter uma certa fisicalidade, mesmo que não seja obrigatória ou indispensável. Acredito que seria importante, por exemplo, que as revistas continuassem a existir no formato físico.

**MM:** Eu não sei qual seria o impacto dessa quantidade de fusão e circulação de informações. Mas o fato é que hoje em dia temos acesso a tudo, e às vezes é difícil filtrar toda essa informação, porque é muita coisa. Isso é algo que também precisa ser discutido. Antigamente, não havia internet e não tínhamos acesso a tudo, então tínhamos que selecionar o que estava disponível de alguma maneira, dentro do possível. E as seleções eram boas, porque conseguíamos fazer leituras de qualidade.

Essa revisão mantém as ideias do original, mas organiza as frases de forma a facilitar o entendimento e a fluidez.

**ES:** É algo estranho. Hoje, refletindo sobre minha experiência em sala de aula, percebo que, embora use o computador o tempo todo durante as aulas e incentive os alunos a pesquisarem algo enquanto falo, frequentemente preciso interromper a aula umas três vezes para pedir que desliguem os celulares. Isso me parece frustrante, mas o que considero mais triste e negativo é a dificuldade que muitos têm de ler um texto ou um livro do começo ao fim. Eles não desenvolvem uma visão global sobre como um autor pensa e constrói suas ideias. Entendo que, às vezes, a pressa do dia a dia justifica isso, mas é algo que, idealmente, deveria ser trabalhado.

O que observo nos alunos é um empobrecimento da experiência do olhar. O repertório deles está cada vez mais limitado, especialmente em áreas como história da arte. Há um menosprezo evidente, por exemplo, pelo contato direto com uma pintura, que considero indispensável. Muitos nem conseguem compreender a importância de observar uma obra de arte sem a mediação de uma reprodução digital. Essa desconexão não é apenas uma característica da nossa época, mas também um desafio a ser enfrentado. Vejo isso como algo que precisa ser resolvido, pois, em nome do presente, acabamos trancando o passado em um fichário, o que pode ter consequências sérias, algumas já visíveis nos estudantes.

Costumo ironizar essa situação com eles, dizendo que tenho inveja da geração atual. Eles têm acesso a uma bibliografia vasta e de qualidade que, na minha época, era quase impossível. Muitos livros eram caros ou sequer estavam disponíveis no Brasil. Hoje, grande parte desse material está digitalizado, mas eles não aproveitam. Não leem. Digo o mesmo sobre os museus: as maiores coleções do mundo estão acessíveis online, em alta resolução. Contudo, percebo que essa facilidade não é usada.

Para mim, o YouTube, por exemplo, tornou-se um passatempo valioso. Gosto de assistir a documentários, principalmente sobre história da arte, antropologia e arqueologia, e até os indico para os alunos. Mas, ao perguntar se assistiram, descobri que

quase ninguém viu. Por isso, estou tendo que passar os documentários em sala de aula para garantir que sejam vistos. Afinal, de que adianta termos tecnologia se ela não é usada produtivamente?

**SM:** Minha mãe diz que quem tem tudo, na verdade, não tem nada.

**MM:** Isso tem a ver com a revista, mas também com os livros que usamos em sala de aula. Essa prática de não cobrarmos mais diretamente as atividades do livro, ou de trabalharmos com textos xerocados, já gera uma desconexão com os alunos. A maioria deles não lê ou acaba deixando o texto no celular e esquecendo de acessá-lo. Mesmo quando leem em algum momento, parece que logo esquecem o conteúdo, o que mostra que não há uma leitura realmente atenta e aprofundada feita em sala de aula. Tenho sentido muito a falta disso.

**ES:** Por isso, quando dou aula sobre arte moderna, por exemplo, faço questão de trazer *Argan*, mesmo sendo um texto denso. Levo o livro, abro na página específica e leio com eles. Porque, se eu não fizer isso, eles simplesmente não leem. Mesmo assim, se peço para avançarem sozinhos e lerem a página seguinte, raramente o fazem. É impressionante. Além disso, percebo que muitos lidam com um excesso de estímulos, como se fosse um transtorno de déficit de atenção coletivo. Há muita informação disponível, mas, na verdade, a maior parte é lixo, não é informação de verdade.

**MM:** Antigamente, eu digitalizava os textos e enviava para os alunos, mas eles não liam. Então, comecei a deixar uma pasta com as cópias xerox dos livros. Assim, eles passaram a levar os textos para a sala e conseguimos trabalhar com eles. Era uma forma mais prática, ainda que antiga, de fazer as coisas funcionarem. Curiosamente, percebo que os métodos mais modernos não têm o mesmo efeito.

**ES:** Sem dúvida, exatamente. Estou quase me aposentando, então tento não pensar muito sobre isso, porque também não vejo uma solução clara. As alternativas que tenho encontrado parecem pré-históricas. Levo um livro para a sala de aula e digo: "Na próxima aula, vamos ler a página tal".

Os documentários que poderiam assistir em casa, agora sou obrigado a passar em sala, porque percebo que, se deixo como tarefa, pelo menos metade da turma não assiste. O mesmo ocorre com os trabalhos: antes já era complicado, mas agora, com a inteligência artificial, a situação piorou. Alguns chegam a entregar textos com a frase final gerada automaticamente, como "Gostaria que eu desenvolvesse mais algum ponto?". Eles nem leem o que entregam, não retiram nem o cabeçalho gerado.

Por isso, voltei ao básico: provas escritas à mão, em sala de aula. É a única forma de garantir alguma autenticidade no processo, porque, sem isso, é impossível comprovar. Mesmo quando reconheço imediatamente que o texto não é do aluno, não consigo provar. É um padrão claro, mas a prova é necessária.

Agora, minhas provas são feitas em sala, com consulta. Aviso com antecedência: "A prova será sobre tal texto. Vocês podem trazer o texto e consultar durante a prova". Essa estratégia obriga alguns a lerem o material antes, seja por estratégia, seja por medo do que vou perguntar. Ainda assim, é desgastante.

É como um jogo de gato e rato, sem confiança mútua. Existe uma má-fé digital que prejudica tanto o processo de ensino quanto a relação entre professor e aluno.

**MM:** E a revista? Se você pensar em termos de estruturação, o que considera uma revista acadêmica universitária ideal?

**ES:** Fazer uma edição com tema livre é válido, mas também é importante ter edições temáticas, especialmente quando abordam questões em voga, muito debatidas ou

polêmicas. Meu ideal de revista acadêmica, na época em que estava mais ativo, buscava sempre abrir espaços para esse tipo de diálogo. Apesar de me sentir um pouco desatualizado, acho que essa abordagem ainda é válida. Por exemplo, seria interessante criar pontes entre áreas de pesquisa, ampliando os horizontes e evitando que os temas fiquem restritos a especificidades internas. A revista deve abrir o leque e incorporar contribuições de outras áreas, como a literatura, o cinema, o teatro, e mesmo disciplinas aparentemente distantes, como matemática e ciência contemporânea, que têm proporcionado descobertas incríveis. Na prática, isso pode ser feito ao convidar pessoas que participam de debates internacionais, incentivando abordagens interdisciplinares. Descobrimos novas ideias ao dialogar e ouvir profissionais de outros campos. Infelizmente, vivemos numa época em que, apesar de a informação circular com enorme facilidade graças à internet, muitos se fecham em seus próprios "mundinhos". É um paradoxo: o mundo está à disposição, mas muitos escolhem olhar apenas para si. Quando substituí a Elisa Martinez, por volta de 2007 ou 2008, enquanto ela estava doente, já percebia esse movimento de profissionalização crescente na área acadêmica, mas muito calcada na burocratização e no gerenciamento. Essa abordagem administrativa, em minha visão, sufoca a essência do trabalho intelectual. Outro problema que notei ao longo dos anos foi a mudança na dinâmica entre os professores. Antes, mesmo com divergências ideológicas ou visões diferentes sobre pesquisa, havia mais solidariedade. Hoje, os professores muitas vezes se veem como rivais, disputando verbas de pesquisa e até orientandos. Essa rivalidade enfraquece a cumplicidade necessária para o trabalho acadêmico. Antes, a orientação tinha como base uma visão de mundo compartilhada e um projeto coletivo de sociedade; agora, muitas vezes, é apenas parte de um processo administrativo. Na época em que criamos a Pós-Graduação, era fundamental nos unirmos para fazer o programa avançar. Existia uma solidariedade genuína. Hoje, sinto que isso se perdeu. A arte, por exemplo, se tornou algo instrumental, um produto, enquanto a reflexão foi reduzida a um funcionalismo empobrecido. A experiência, que deveria ser desinteressada e livre, tornou-se cada vez mais utilitária. O sistema acadêmico atual, especialmente sob a ótica do CNPq e outras agências de fomento, reflete essas mudanças. É um cenário desafiador, que requer uma reavaliação profunda de como lidamos com a produção de conhecimento e com a prática artística.

**MM:** A gente chega à questão da revista, que hoje se tornou até uma obrigação produtivista. Fazer revista deixou de ser um espaço de liberdade e passou a ser uma obrigação. Muitas vezes, existe uma pressão nos programas para não descontinuar a revista, o que é algo meio maluco. Há uma exigência de que se produza um número mínimo de artigos para manter a revista com um conceito elevado. Até pouco tempo atrás, isso era uma realidade: você precisava produzir uma quantidade específica de artigos para que a revista fosse publicada e, se não atingisse esse número, o conceito da revista caía. Tudo é medido de forma quantitativa, sem levar em consideração a qualidade do conteúdo.

**ES:** Eu acho uma pena essa visão, que talvez funcione em áreas como química, botânica ou biologia, nas chamadas ciências "duras", mas na nossa área isso não é possível. Na área de artes, você não pode impor um prazo para a produção de uma série de obras. Não se pode dizer: "Você tem seis meses para produzir quinze gravuras." Isso não existe. Você pode levar cinco anos para produzir algo e não há problema nenhum com isso. Na verdade, esse processo não pode ser determinado de fora. Às ve-

zes, você produz trinta obras em um mês, e outras vezes, produz cinco em dez anos. Esse é um dos problemas: qual será o futuro da arte na academia e da produção do artista acadêmico? Se continuarmos com essa mentalidade, eu realmente me questiono sobre o lugar do artista na universidade. É curioso, porque muitos artistas, professores, quando entram no ambiente acadêmico, acabam dando prioridade à carreira docente e deixam a produção artística de lado. Muitos passam anos sem conseguir produzir nada, pois estão tão envolvidos nas demandas do dia a dia da universidade: relatórios, correção de trabalhos, preparação de aulas, reuniões. Vejo quantos colegas entraram aqui como artistas atuantes e passaram anos sem fazer uma exposição. Eu acredito que isso seja consequência dessa estrutura que não favorece a produção artística, entendendo a necessidade de critérios objetivos, mas a compatibilidade entre esses critérios e a liberdade criativa do artista me parece um grande desafio. Não sei como isso poderia ser resolvido. A minha visão é que sou um artista que, por contingências da vida, se tornou professor. E é justamente por ser artista que eu me tornei professor. Uma coisa que me incomodou profundamente foi perceber, e talvez eu esteja equivocado, mas na época era uma das razões que me fez sair da pós-graduação. Eu percebi essa rivalidade entre os colegas, que achava extremamente tóxica. Além disso, algo que me incomodou muito foi o fato de que muitos alunos que terminavam o TCC passavam seis meses ou um ano e já entravam na pós-graduação. No entanto, eles não tinham repertório, não tinham experiência prática na carreira artística. Eles entravam na pós-graduação sem maturidade, sem vivência concreta, sem a experiência de um artista tentando se impor, encontrar espaço, ser reconhecido. Eles tinham uma pós-graduação em artes, mas não tinham uma produção ou repertório consolidado. Eu achei isso completamente errado e, por isso, decidi me afastar dessa dinâmica. Quando comecei minha pós-graduação, já tinha 31 anos, e comecei minha carreira com 15 anos. Então, eu tinha 16 anos de experiência prática em diferentes aspectos da vida de um artista. Hoje, as coisas mudaram muito, mas na época, os alunos vinham me pedir orientação e eu ficava sem saber o que dizer. Como orientar alguém que nem sabe quem é? Como orientar alguém que não sabe o que quer? Se você escolher uma linha de pesquisa agora, você se tornará refém dela, porque investirá tanto naquilo que terá que manter essa linha durante anos, mesmo sem ter passado por um processo genuíno de amadurecimento artístico. Essa produção teórica, muitas vezes, é sobre algo que não existe, porque a pessoa não tem uma carreira ou uma reflexão verdadeira sobre sua prática criativa. A pessoa não tem uma luta com a imagem, com a matéria, com a poética. E se for para ser teórico, tudo bem, mas, se for isso, não sou eu quem vai orientar. Não sei como está essa situação atualmente, mas essa era minha impressão na época.

**MC:** Há uma coisa no mercado da arte, a academia nos anos 90, 2000 era um espaço alternativo e de repente, de certa forma, a gente entra em uma loja também mercadológica, que há uma contaminação de fora para dentro talvez.

**MM:** Essa produção de revista e de periódico entra nessa lógica, é uma forma de justificar.

**MC:** Mas ela começa como uma forma mais poética e livre, e acaba sendo cooptada. A ideia do coletivo, essa essência toda, acaba sendo cooptada.

**ES:** Eu assisti a esse processo sendo implantado gradualmente. Foi na época em que Fernando Henrique era presidente, quando começaram a implantar essa nova política de avaliação e critérios de produção. Na época, inclusive, quando eu era coordena-

dor, já fazia parte da Comissão de Pós-Graduação da UNB, no Decanato de Pesquisa. Antes de ser coordenador, já estava nessa função. Só para vocês terem uma ideia, quando fizemos a revista, ela precisava estar registrada em algum lugar, e tinha que ser aprovada na Comissão de Pós-Graduação do Decanato. Eu, como membro da comissão, assisti a todo o processo, mas precisei sair durante a reunião. Quando pedi para voltar, eles me chamaram para explicar, pois questionavam como a produção de uma revista acadêmica na área de artes poderia ser considerada pesquisa. Isso porque a comissão tinha professores de áreas como matemática, física e engenharia. A mentalidade deles não entendia o que era pesquisa em arte e como isso poderia ser feito, pois eles achavam que pesquisa era só o que eles faziam, com o padrão deles. Vi esse processo de implantação se tornar cada vez mais rígido, burocrático e neoliberal. A visão de pesquisa e de produção de reflexão exigia, por exemplo, que o professor publicasse uma quantidade de artigos por ano em revistas com qualis específicos. Percebi que isso se tornava praticamente impossível para um artista plástico, a menos que ele tenha outra produção ou enfoque. Fiquei mais conhecido na época por um texto chamado Disciplina do Ócio, onde me tornei o professor que defendia a preguiça. Na verdade, a ideia era uma recuperação irônica da obra de Paul Lafargue, onde eu dizia que, hoje, a esquerda é produtivista, ela pensa o mundo a partir de uma visão de trabalho. Eu continuo pensando que a experiência estética, em geral, é fundamentalmente desinteressada, sem a obrigatoriedade ou prazos para que haja produção. Como disse, você pode passar anos sem expor e estar fazendo um trabalho importantíssimo. Inclusive, o fato de não produzir também é relevante para o artista; ele não precisa estar sempre criando imagens. Eu, pessoalmente, acho muito difícil ficar sem produzir, mas reconheço que há artistas para quem isso não é necessário, ou que podem se dedicar mais à reflexão sobre a imagem do que à produção de imagens em si. O que você mencionou sobre o mercado é verdade; hoje, o mercado determina a produção do artista, inclusive a visão de mundo que ele tem sobre a criação e sua própria poética. Vejo, principalmente, artistas menos politizados, e a maioria deles está extremamente despolitizada. Isso me incomoda profundamente, porque hoje os artistas são, de fato, administradores de empresas. O artista de hoje é MEI (Microempreendedor Individual), ele é especialista em comunicação, divulgação e relações públicas. Eu acho isso um saco, entendeu? Isso é algo que me incomoda profundamente. Por exemplo, quando você vai a bienais ou grandes exposições panorâmicas, a baixa qualidade da produção é evidente. E nós, de certa forma, estamos dentro disso. Eu falei sobre isso, inclusive, e pegou mal na época. Após ter saído da pós, houve um encontro aqui, um debate onde me pediram para falar sobre o lugar do artista na universidade.

**MM:** Mas você acha que ainda existe espaço de crítica na universidade?

**ES:** Hoje, é preciso lutar por isso. Tem que lutar porque, como eu estava falando sobre o empobrecimento da experiência, principalmente dos jovens, hoje é um espaço de luta política, de projeto de sociedade. Lutar por uma experiência artística mais rica na universidade é uma luta política, porque, se deixarmos, vai se tornar pura burocracia, um neoliberalismo crescente, e acho difícil resistir. Sou muito pessimista. Não sei, porque a história nos ensina que às vezes acontecem coisas completamente imprevisíveis, algo que não conseguimos ver chegar e que, de repente, vira uma reviravolta completamente surpreendente. Então, não descarto isso, mas, pelo que percebo em sala de aula e no cenário em geral, sou muito pessimista, porque o que eu

desconfiei que era uma tendência geral, por volta de 2008, 2010, 2011, foi o que eu falei naquela palestra que mencionei para vocês, promovida pelo departamento. Lembro que o Biagio era um dos coordenadores do evento, mas não lembro exatamente o que era. Foi lá no Museu Nacional. De 10 anos para cá, tudo o que eu percebi, todas as minhas impressões, se confirmaram objetivamente. Embora agora você tenha falado que a Capes vai aceitar a qualidade do texto, o que eu considero um bom sinal, ainda é preciso muito mais do que isso. Precisa de continuidade, de um programa de reformulação desse tipo.

**MM:** É, porque senão ficam aquelas mesmas comissões definindo o que é qualitativo e o que não é.

**ES:** É completamente endógeno.

**MM:** Porque a pessoa acha que é só para publicar coisas de artes visuais, não pode ter um artigo sobre cinema. Mas o cinema é interessante.

**ES:** Pois é, exato. Antigamente, a UNB tinha uma série de eventos abertos à sociedade, que inclusive atraíam a sociedade. As pessoas vinham espontaneamente, porque saía nos jornais e ficavam sabendo, por curiosidade, por interesse pessoal e tal. Na verdade, a universidade está cada vez mais se fechando, ela tem menos permeabilidade com a sociedade. Ao contrário, a universidade devia estar se abrindo mais para a sociedade. Em uma era de crescente isolamento institucional, a função da universidade como ponto de diálogo com a sociedade parece ter sido comprometida. No entanto, eventos como esses, que atraem a comunidade externa, são essenciais para manter esse vínculo vivo e dinâmico.

**MM:** Ou, senão, faz-se um tipo de extensão que não tem relação nenhuma.

**ES:** Formal.

**MM:** Exatamente.

**ES:** Observo a extensão e não tem nada que me empolgue, vou olhar lá a divulgação de pesquisa do aluno.

**MM:** A universidade está muito vazia, isso também é o sinal da época. A gente está em crise, a gente não consegue acessá-los. Eu também não entendo qual é o papel dessa produção nova dentro desse novo contexto.

**ES:** Eu falo que está acontecendo uma mutação antropológica, que a gente não sabe o que vai acontecer, para que lado vai. Eu, pessoalmente, vejo essa mutação. Nós estamos tendo uma regressão cultural coletiva, ninguém tem coragem de falar, porque os acadêmicos têm medo. Justamente, eu acho que antigamente tinha acadêmico que tinha coragem de errar, os acadêmicos hoje não têm mais coragem de errar, porque eles não podem errar, pois, se errarem, vão perder pesquisa, não vão fazer progressão em dois anos.

**MM:** Mas a gente podia ser mais franco, honesto, porque não estamos sob o peso de um contrato de trabalho precário...

**MC:** Mas essa memória da revista é importante, recuperar essa história. É importante.

**ES:** Lembro vagamente que existiu um momento em que ficou em dúvida se a revista devia continuar com o nome e na mesma linha da nossa. Lembro...por exemplo. Há três aqui, no número 2, que eram alunos da pós, são trechos da pesquisa deles.

**MM:** Isso é uma coisa que já não se faz mais.

**MC:** Não é recomendado a revista divulgar material do próprio curso.

**MM:** Porque, naquela época, a gente até entendia. Quer dizer, cada um tinha sua revista, era longe, como ficar pedindo material para outros lugares? Era uma coisa mui-



to mais complicada, necessária toda uma logística para fazer isso. Então, acho que todos os programas eram assim. Você pega, por exemplo, na USP, era assim, porque eles, por si só, publicavam o tempo inteiro.

**ES:** Mas o que fazia também era uma troca, assim. Então, por exemplo, o pessoal da PUC publicava na Ars.

**MC:** Uma questão que também existia era a tradução, não é? A Vis, acredito que não teve muitas traduções, mas a Gávea e a Ars tiveram. Isso, por sua vez, foi algo que trouxe a literatura para o campo.

**ES:** Mas queríamos, porém, não tínhamos condições, pois seria necessário pagar um tradutor, o que se tornava inviável devido à falta de verba. Outro ponto é que o meio de pós-graduação em arte no Brasil, na época, era muito pequeno. Além disso, as pessoas preferiam publicar em revistas já consolidadas, como a Gávea e outras semelhantes. Assim, elas só publicavam na nossa revista se tivessem um texto adicional, entende? Por exemplo, a Lola Donaire, que é espanhola, nós conseguimos convidá-la porque ela veio dar uma palestra aqui, e eu aproveitei a oportunidade para perguntar se ela gostaria de publicar na nossa revista. Então, embora quiséssemos, o processo era mais difícil, especialmente porque o cenário era bem menor e os contatos com o exterior eram limitados. O número de pessoas que eu conhecia, por exemplo, na França, dispostas a publicar numa revista de uma pós-graduação recém-iniciada no interior do Brasil era bem reduzido. Lembro que fui eu quem convidei a Lola para participar. Ela estava no número 2 da revista; no número 1, não me lembro exatamente. Mas esse era o cenário, e a dificuldade era grande. Também o Stéphane Huchet, que era francês e estava no Brasil, há apenas um ou dois anos, também foi convidado a escrever. Ele estava na USP, fazendo alguma pesquisa lá, como convidado.

**MM:** Quer dizer, tem ativos interessantes, é importante.

**ES:** Sim, era o que era possível, pois era muito difícil conseguir reunir material. Era um trabalho árduo, quase como um garimpo. Hoje em dia, o cenário ainda é o mesmo. A prioridade, naquele momento, era realmente publicar. Nesse contexto, a prioridade era publicar textos relacionados à área de artes, preferencialmente de artes visuais. Isso fez com que o leque de possibilidades fosse se estreitando. Porém, com o tempo, as coisas mudaram. O número de professores foi aumentando, assim como o núcleo de docentes. No Brasil, começou a haver um aumento do interesse de pessoas que queriam ingressar na pós-graduação e na universidade. Para esses profissionais, era importante publicar, o que tornou o processo um pouco mais fácil. Foi nesse período que a revista passou a se tornar mais robusta, mais substancial. Esse foi o processo que ocorreu.

**MM:** Valeu, Elyeser.

**ES:** Obrigado vocês.