

ENTREVISTA COM ANNATERESA FABRIS

INTERVIEW WITH ANNATERESA FABRIS

ENTREVISTA COM ANNATERESA FABRIS

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

 <https://orcid.org/0000-0003-3771-9847>

Entrevista realizada remotamente
em 25 de outubro de 2023 por
Beatrice Frudit¹, Eliane Pinheiro²,
Lara Rivetti³, Leonardo Nones⁴,
e Liliane Benetti⁵.

¹ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

² Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

³ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

⁴ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

⁵ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

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

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.219470



ARS

Eu queria primeiro agradecer em nome de toda a equipe da revista Ars sua disposição para conversar um pouco com a gente, relatar um pouco da sua experiência no programa de pós-graduação. A primeira pergunta diz respeito à sua formação, como ela se deu, qual foi o seu percurso como historiadora e crítica de arte.

ANNATERESA FABRIS

Eu me formei em História na USP (Universidade de São Paulo) e uma das disciplinas optativas que selecionei foi história da arte, ministrada no Departamento de História pelo professor Walter Zanini. Na realidade, eu já tinha tido três anos de história da arte no colegial. Então, quando fiz o curso na universidade, eu já tinha os fundamentos de história da arte. Depois que fiz a disciplina do Professor Zanini, me interessei realmente por história da arte e já comecei a solicitar a ele uma bibliografia para ir me preparando para o ingresso na pós-graduação. E o professor Zanini me mandou

ler Giorgio Vasari, Herbert Read, Ernst Fischer e uma série de autores, o que me permitiu ir formando um repertório sobretudo historiográfico. Eu me formei em 1969 e, em 1972, o professor Zanini me convidou para dar aula junto com ele na ECA (Escola de Comunicações e Artes); aí começou meu trabalho na universidade. E o curso de pós-graduação foi aberto em 1973. Então, eu vinha de uma formação em história e não posso dizer que eu tenha tido uma formação de história da arte enquanto eu cursava o mestrado porque, como não havia docentes nem doutores necessários para formar as pós-graduações específicas, formou-se uma pós-graduação em Artes que englobava artes plásticas, cinema, teatro e música. Na época, nós tínhamos sete anos para fazer o curso e apresentar a dissertação. E, na verdade, foi uma coisa muito complicada, nós tivemos que cursar 11 disciplinas mais uma disciplina chamada “Estudos de problemas brasileiros”, que foi imposta pelo governo ditatorial – e todo mundo tinha que fazer essa bendita disciplina. Então, tive aula de tudo, de teatro, por exemplo, eu tive aula de tragédia shakespeariana; tive aula sobre a presença do imigrante italiano no teatro brasileiro, semiótica, e assim por diante. E você tinha que cumprir créditos e ir fazendo o que aparecesse pela frente. De qualquer maneira, consegui fazer todas essas disciplinas.

E, enquanto isso, eu estava fazendo a pesquisa sobre Portinari. Em 1977, defendi a dissertação de mestrado. Em 1978, ganhei uma bolsa de estudos do governo italiano. Então fui para Itália e aí fiz realmente um curso de história da arte na Universidade de Nápoles. Eu fiz o curso de aperfeiçoamento em história da arte medieval e moderna. Em 1980, voltei para o Brasil porque tinha terminado todas as disciplinas na Itália e tinha feito toda a pesquisa sobre o futurismo, que tinha sido o objetivo da viagem à Itália. Em 1983, voltei para Itália para defender a tese, cujo tema foi futurismo florentino, que será publicada pela Edusp. Depois de um longo périplo, fiz uma atualização recentemente e agora ela foi aprovada pela editora e espero que em breve venha a público.

Em 1981, entrei no doutorado da ECA. Em 1984, defendi a tese “Futurismo: uma poética da modernidade” e a partir daí passei a participar também do curso de pós-graduação. Antes disso, de todo modo, em 1981 eu dei uma disciplina no curso de pós, sob a responsabilidade da professora Ana Mae Barbosa, sobre arte e fotografia no século XIX. Essa era uma questão que tinha me interessado muito na Itália. Eu tive cursos sobre isso, isso me interessou e, aliás, a partir daí também veio a minha relação com a fotografia. E, a partir de 1985, eu me engajei realmente no curso de pós-graduação como docente e orientadora.

ARS

Eu gostaria de saber um pouco mais sobre a sua experiência como docente e o seu trabalho no programa de pós-graduação. Como você percebe a importância dessa experiência como docente na sua atuação como pesquisadora, e vice-versa? Como a experiência de pesquisa participou do seu trabalho na docência?

AF

A minha experiência de pesquisa participou de maneira lateral no trabalho de docência. Às vezes, eu privilegiava certos temas que não estavam relacionados diretamente à pesquisa. Depois que defendi o doutorado, fui preparando a livre-docência, que era sobre o futurismo paulista. E, no momento, resolvi não trabalhar na pós-graduação com esses assuntos, pois estava interessada em explorar realmente a questão fotográfica. Por exemplo, em 1991, eu ministrei a disciplina “Fotografia: usos e funções no século XIX”, e alguns dos trabalhos foram tão bons que acabei organizando o livro homônimo. Quer dizer, eu tive uma resposta muito positiva ao trabalho e à disciplina. Houve uma outra disciplina que analisava as relações entre arte e política que também resultou num livro que coordenei a partir de trabalhos de diferentes alunos. Então,

essas foram experiências muito positivas, porque as respostas foram tão boas que a gente pôde fazer livros. E em uma outra ocasião eu também ministrei uma disciplina associada à fotografia, e alguns dos trabalhos foram publicados na revista *Arte em São Paulo*. Então, eu sempre tentei, na medida do possível, incentivar o trabalho, a reflexão dos alunos e, quando possível, levá-la a público.

Eu explorei, na verdade, diferentes eixos na docência. Trabalhei com as questões da modernidade, particularmente em termos teóricos, trabalhando realmente com os conceitos de modernidade em todas as suas derivações. Trabalhei muito a questão da fotografia, que era uma pesquisa que me interessava. Mas os livros sobre fotografia e vanguarda, assunto que eu tinha trabalhado na pós-graduação, só saíram depois que me aposentei definitivamente da universidade e pude dedicar-me mais à pesquisa. Eu me aposentei em 1996, mas continuei colaborando com a pós até 2008 e depois disso eu pude me dedicar plenamente à pesquisa. Realmente, enquanto estava na universidade, era um pouco complicado tentar escrever um livro completo.

Continuei trabalhando na questão da fotografia, publiquei quatro ou cinco livros sobre o tema. Portanto, as temáticas mais exploradas foram a questão da modernidade, a fotografia e suas relações com as artes visuais, tentando ver como a imagem técnica rompia

parâmetros estabelecidos e, ao mesmo tempo, como ela podia propor novos olhares para os artistas, além de todas as tensões que isso gerou. E, em vários momentos, debrucei-me sobre as relações entre arte e política.

ARS

Seguindo um pouco ainda nessa discussão acerca da pesquisa e do exercício de escrita sobre arte, gostaria de te pedir para falar sobre como você pensa as condições de exercício de crítica de arte e de escrita na formação universitária.

AF

Bom, é um pouco complicado responder porque nós realmente não temos um campo específico na universidade para isso. Acho que quem trabalha com o campo teórico pinça alguns alunos nos quais vê potencial e tenta, digamos, cultivá-los ao longo do curso de graduação. Esse é um pouco o primeiro trabalho. Quer dizer, no meu caso foi assim. Eu me lembro da Sônia Salzstein, que foi minha aluna em praticamente todas as disciplinas, que abarcavam do renascimento até a arte contemporânea. Sônia desabrochou totalmente quando fomos chegando na arte contemporânea e também em crítica de

arte e teoria da arte. A mesma coisa foi com o Tadeu Chiarelli. Mas eu tive pouquíssimo contato com ele na graduação, porque comecei a dar aula para turma dele em agosto de 1978 e no começo de novembro fui pra Itália. Então foram dois, três meses apenas, mas também era uma pessoa na qual eu percebia potencialidades. Outras pessoas nas quais percebi potencialidades, infelizmente, se perderam ao longo do caminho, nem concluíram o curso. Então, a primeira questão que se coloca para quem trabalha com a área teórica é tentar ver em que alunos você consegue despertar esse interesse e tentar cultivá-los para o nosso lado. Bom, no começo dos anos 1980 houve uma tentativa de criar um curso de história da arte na ECA. Foi um trabalho conjunto meu, do Tadeu, da professora Elza Ajzenberg e da professora Lisbeth Rebolo. Nós fizemos um projeto de curso e uma das disciplinas – inclusive, essa ideia foi sugerida por Telê Ancona Lopes, do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) – era uma oficina de escrita. Essa oficina de escrita seria feita ao longo dos quatro anos do curso e a ideia era ensinar os alunos a escrever um artigo de 20 linhas, um artigo maior, uma resenha, um ensaio e assim por diante. Era uma ideia que nos pareceu interessante porque realmente a gente praticaria na oficina o que seria um laboratório de crítica de arte.

Mas essa proposta acabou sendo desconsiderada quando surgiu a ideia do Instituto de Artes, que nunca decolou. Infelizmente, o Instituto de Artes jamais surgiu, sobretudo por dissidências internas dentro da própria ECA. Sua criação implicava rever toda a estrutura departamental e, ao mesmo tempo, implicava trazer professores de outras unidades para o Instituto. A coisa não deu certo, e foi um divórcio bastante traumático. Então houve tentativas de criar um curso específico de história da arte, mas, infelizmente, a coisa não avançou.

ARS

É incrível como essas questões voltam a cada ciclo de discussão do departamento. Esse é um depoimento interessante para nós que estamos lá hoje.

AF

Eu sei que a Sônia [Salzstein] também tentou recentemente implantar um curso de história da arte.

ARS

Acho que todos nós ficamos pensando em como é notável o seu esforço de pesquisa em arte brasileira, em modernismo, no sentido de pensar

a relação entre arte brasileira e a arte moderna europeia, para além de uma relação de subalternidade. E hoje em dia essa questão se coloca de outra forma. E eu sei que a senhora tem escrito sobre as mudanças na pesquisa em história da arte. Então gostaria de perguntar como pensa os desafios que a situação contemporânea coloca para a historiografia do modernismo brasileiro.

AF

Confesso que eu estou um pouco afastada do modernismo. Eu estou fazendo outras coisas. Parece-me que a gente tem que romper de vez com a ideia da subalternidade, que não tem nada a ver. Nós tivemos um moderno possível para nós. Quer dizer, jamais nós poderíamos aspirar a ter o moderno europeu. Isso não é nenhum desdouro, pois mesmo nos Estados Unidos, por exemplo, nas décadas anteriores ao expressionismo abstrato, houve um modernismo moderado, muito mais próximo da volta à ordem do que das pesquisas de vanguarda. Eu acho que uma das questões que começou a permitir rever a problemática dos modernismos no Cone Sul foi, de fato, o estudo do fenômeno da volta à ordem. Isso permitiu romper com a ideia de que havia um “progresso” entre aspas, inelutável, que daria na arte abstrata e reconhecer que, já antes da primeira

guerra mundial, começavam a se configurar revisões do legado das vanguardas. Acredito que muitos artistas perceberam que, se fossem adiante naquele caminho, decretariam a morte da arte. Depois, evidentemente, a primeira guerra mundial foi um fenômeno fundamental porque foi a primeira vez que uma guerra foi feita com todos os meios tecnológicos. Isso mostrou quão cruel e destruidora poderia ser a modernidade, e muitos artistas se perguntaram se eles não tinham contribuído para aquele estado de espírito, se eles não eram parte daquele mecanismo que provocou mortes brutais. Então, acho que a primeira questão a levar em conta é a problemática da volta à ordem. Por outro lado, é necessário ter em mente que a nossa cronologia não deve corresponder necessariamente à cronologia dos outros. Quer dizer, nós temos os nossos problemas, as nossas questões, e é dentro disso que nós temos que pensar e atuar. Fala-se hoje muito na questão decolonial. E eu já li coisas que me deixaram de cabelo em pé e li outras coisas que me convenceram um pouco. O que eu diria sinceramente é que há muitas pesquisas baseadas em inúmeras teorias, mas que demonstram pouco conhecimento do objeto artístico. Muitas vezes, sinto que se constrói todo um discurso, e o objeto artístico fica reduzido a um mero pretexto. Eu tenho um método contrário: vejo o que o objeto tem a me dizer e a partir daí

resolvo que metodologia vou usar, que instrumental vou usar. Eu não me aproximo de nenhuma obra com ideias preconcebidas. Eu vejo que a obra me diz, o que a obra me desperta, e a partir daí eu lhe coloco as perguntas. Eu não tenho nada contra quem faz um caminho contrário, mas esse não é o meu método e, a meu ver, ele não é o mais adequado para aquilo que eu busco na história da arte. Então, me parece que o ponto de partida tem que ser o objeto. Ultimamente, tenho voltado a me interessar pelas relações entre arte e feminismo, que foi uma questão que me interessou na década de 1970. Depois eu me afastei dela e há alguns anos eu voltei a abordá-la. E, curiosamente, ontem respondi a um questionário que me foi encaminhado pela Ana Paula Simioni. Na minha resposta, chamei a atenção para um fenômeno que me preocupa muito nos estudos sobre arte e feminismo, que é a visão sempre vitimária das mulheres, sem [se] tentar perceber que, claro, a mulher foi vítima de todo um sistema patriarcal, mas um conjunto de artistas conseguiu vencer os obstáculos. Então, o que me interessa estudar, sobretudo, são essas artistas que conseguiram furar o bloqueio. Quais métodos elas usaram? Quais estratégias? Você inverte a questão. A mulher foi excluída do ensino artístico, teve um monte de problemas, mas o que interessa ver é como essas pessoas abriram o caminho para as outras.

Inclusive, há pouco eu publiquei na ARS (Fabris, 2021) um artigo nesse sentido, abordando dois livros sobre artistas mulheres no século XIX, tentando mostrar como as autoras, ao mesmo tempo que usavam conceitos da sociedade patriarcal, conseguiam mostrar o caminho que muitas mulheres tinham trilhado por entre milhões de dificuldades e tinham chegado a seu objetivo. E também como essas mulheres tinham já percebido que não existe a questão do estilo feminino e do estilo masculino. Há mulheres que podem ter um estilo viril e há homens que têm um estilo, vamos dizer, feminino. Se você pensar no rococó, ele seria um estilo feminino. Aliás, cada vez mais se diz que quem fundou o rococó foi uma mulher, Rosalba Carriera. Você começa a relativizar certas questões. Daí eu volto à importância da historiografia. Você tem que conhecer a historiografia, pois se você conhecer a historiografia, você começa a derrubar uma série de parâmetros fechados. E uma outra linha que eu tenho investigado são as relações entre arte e desenho animado, sobre as quais tenho escrito uma série de artigos. Quando eu terminar os trabalhos que estou fazendo agora, penso em tentar organizar coletâneas desses artigos, tanto no caso do feminismo quanto no caso do desenho animado e artes visuais.

ARS

Eu já vou me encaminhar para minha última questão. Também gostaria de deixar à vontade para complementar qualquer coisa que você queira falar. Nesse sentido mesmo do que você diz do objeto artístico como ponto de partida, gostaria de perguntar o que você pensa sobre a importância da pesquisa em arte, dessa pesquisa que privilegia o objeto artístico, dentro da universidade, sobretudo nos estudos das ciências humanas?

AF

Vamos dizer que a arte sempre foi a Cinderela dentro da universidade. Eu acho que ela continua sendo, haja vista toda a crise pela qual passa o Departamento de Artes Plásticas, sem docentes etc. Então, nós continuamos sendo a Cinderela. E lembro que o professor Zanini ficava bravo quando participava do Conselho Universitário e lhe diziam “a minha tia pinta aquarela, minha esposa faz bordados artísticos” ao saberem que ele era do Museu de Arte Contemporânea (MAC). O Zanini ficava furioso, mas não podia dizer nada. Isso demonstra que a arte era confundida com lazer, artesanato, e não se via a sua real importância. Eu sempre dava bronca nos alunos que não visitavam exposições. Nos últimos anos em que dei aula na graduação, eu estabelecia a visita a uma exposição uma vez por mês,

e a redação de uma resenha da mostra que depois discutíamos durante a aula para que eles se aproximassem do objeto artístico, porque eles achavam que a arte [era] o que eles faziam, todo o resto não existia.

Em outro ano, para incentivá-los a ir a museus, eu fiz uma relação de obras do Museu de Arte Contemporânea, e cada um deles tinha a liberdade de escolher a obra que quisesse e havia um roteiro para fazer a monografia. Eu acho que a Universidade de São Paulo tem o privilégio ímpar de ter um museu de arte contemporânea, mas me parece que ele é muito pouco explorado em termos de docência. Provavelmente, quem dá aula no MAC deve explorá-lo muito mais. Mas, no caso do Departamento de Artes Plásticas, os alunos simplesmente não iam ao museu, embora naquele período o MAC ainda estivesse na Cidade Universitária. Então, você tinha que encontrar expedientes para obrigá-los a enfrentar o corpo a corpo com a obra de arte. Não sei como está agora, mas no momento em que dava aula, me lembro de que o Tadeu e eu sempre reclamávamos, e sugeri encontrar uma maneira de obrigá-los a visitar exposições. Se os alunos não visitam exposições, vamos obrigá-los a fazê-lo. Quando você se aproxima do objeto, você sabe de quem é, você sabe em que período ele foi realizado. Mas o contato direto coloca uma

série de outras questões. Eu lembro que quando estava fazendo o mestrado, cheguei num impasse. Eu estava analisando os ciclos econômicos do Ministério da Educação, que estão no Rio de Janeiro, e não conseguia resolver uma questão. Eu tinha todas as fotografias e nada. Resolvi ir para o Rio e me coloquei durante umas duas horas naquela sala, olhando de uma obra para outra até que me veio o estalo. Eu entendi por onde eu tinha que ir na análise, porque me pareceu que se eu usasse a teoria da alienação de Marx, eu entenderia os ciclos econômicos de Portinari. E eu já tinha visto a obra várias vezes. Tinha um monte de *slides*, fotografia, tinha tudo, e a coisa não ia. Eu fui para o espaço físico e resolvi a questão. A mesma coisa acontece, por exemplo, quando você tem uma experiência de curadoria. Hoje em dia, o arquiteto desenha toda a exposição no computador. Quando chegamos no espaço concreto, muitas vezes começamos a modificar as coisas porque nele percebemos que podem ser estabelecidas outras relações. Nesse caso, não dá para você trabalhar pelo controle remoto. Você tem que ver a materialidade da obra porque, a partir dessa dimensão, você vai entender que relações ela estabelece com outras obras e que percurso possível você pode propor. Eu me lembro de que, na última curadoria que fiz - “No ateliê de Portinari”, no MAM (Museu de Arte Moderna) de

São Paulo – , o arquiteto tinha deslocado uma obra. Eu argumentei que ele não poderia fazer aquilo porque a obra me servia de ponto de passagem de um núcleo para o outro. Seu deslocamento modificaria o percurso que eu tinha criado. O contato com a obra cria uma série de questões, mas permite, sobretudo, vê-la sempre como uma nova experiência. Quer dizer, a cada vez que a gente se aproxima de uma obra, por mais que a conheça, consegue descobrir outras camadas, outros significados, outras relações. Como dizia Argan, nós somos a única disciplina que trabalha diretamente com o objeto, que não precisa de outro tipo de mediação. Claro, a gente vai ter mediações teóricas, mas nós estamos diretamente em contato com aquilo que nós vamos estudar. As outras disciplinas não têm esse privilégio, que é muito complicado, evidentemente.

ARS

Finalmente, gostaria apenas de comentar como a sua visão sobre o modernismo, que você apresenta aqui e apresentou nas suas pesquisas, marcou a nossa formação, assim como o entendimento a respeito do retorno à ordem e a abordagem do objeto artístico como elemento principal da análise.

AF

Eu acho que trouxe certas questões pelo fato de eu ter facilidade para ler em italiano. Porque aqui havia muito uma bibliografia em francês e em inglês e, pelo fato de eu ter nascido na Itália e ter continuado a falar italiano, acho que isso me permitiu trazer outros elementos teóricos. Se a gente for comparar a bibliografia francesa e a italiana sobre o futurismo, as diferenças de leituras são muito grandes. Quem renovou a leitura do futurismo foram os historiadores italianos, porque se fosse pelos franceses, o futurismo continuaria sendo um subproduto do cubismo. E só. O que levanta uma questão muito complexa. Não se desconhecem os aportes que a França trouxe para a definição de futurismo, a começar pela própria formação do Marinetti. Mas deve-se ter em mente que existem escolas nacionais, sim, apesar de toda a globalização. A França teve, até a chegada dos Estados Unidos no cenário artístico mundial, esse papel de açambarcar tudo o que acontecia no moderno. Agora acontece com os Estados Unidos, que açambarca tudo o que acontece no contemporâneo. Então, você tem que saber como lidar com isso. E realmente você tem que se abrir para uma bibliografia mais vasta para tentar ver as diferentes versões. Eu sempre digo que a gente não tem que confundir a arte moderna com as histórias da arte moderna.

A arte moderna é uma coisa. Ela teve os seus movimentos, ela teve uma vida. As histórias da arte moderna são outra coisa, porque elas expressam o ponto de vista de quem escreve essa história. Se a gente for pegar o Greenberg como parâmetro, todas as tendências figurativas das vanguardas somem do horizonte. Então a gente tem que saber, quando lê um autor, com o que está lidando, que história ele quer nos vender. Usando um termo de hoje, que narrativa ele quer nos vender? Eu acho que não sendo possível no nosso campo – em que as traduções continuam minguantes, porque não temos quase nada traduzido para o português, ainda hoje, apesar de todo o avanço das pós-graduações –, nós temos que tentar ampliar o nosso horizonte de informações para lançar novos olhares sobre os objetos, porque senão a gente vai continuar repetindo histórias já conhecidas.

REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa. Em busca de um lugar: duas fontes pouco exploradas da história das artistas mulheres. **ARS (São Paulo)**, vol. 19, n. 42, p. 528-589, 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188412>

SOBRE A ENTREVISTADA

Annateresa Fabris é professora titular da Universidade de São Paulo. Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1969), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1977) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1984). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, Teoria e História da Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, surrealismo, pintura, Portinari e modernidade. É autora dos livros *O futurismo paulista* (Perspectiva, 1994), *Candido Portinari* (EDUSP, 1996) e *Crítica e modernidade* (ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006), entre outros.