UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NATÁLIA FAVRIN KERI

**Questão de gosto:
o discurso da arte no jornalismo cultural impresso**

São Paulo
2015

NATÁLIA FAVRIN KERI

**Questão de gosto:
o discurso da arte no jornalismo cultural impresso**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Orientadora: Prof^a Dra. Mayra Rodrigues Gomes

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Keri, Natália Favrin
Questão de gosto: o discurso da arte no jornalismo /
Natália Favrin Keri. -- São Paulo: N. F. Keri, 2015.
230 p.: il. + inclui CD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientadora: Mayra Rodrigues Gomes
Bibliografia

1. jornalismo cultural 2. artes visuais 3. análise do
discurso I. Gomes, Mayra Rodrigues II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Nome: KERI, Natália Favrin

Título: Questão de gosto: o discurso da arte no jornalismo cultural impresso

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Ciências da Comunicação

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Muito obrigada...

...à minha família, pelo apoio incondicional ao longo dos passos de mais esta jornada.

...a Henrique de Brito Garcia, sem cujo companheirismo a estrada teria sido muito escura.

...à Prof^a Dra. Mayra Rodrigues Gomes, pelos saberes e pela sabedoria, pela confiança ao longo dos anos e pela atenção dedicada à minha trajetória acadêmica

...aos meus colegas e chefia da Secretaria Executiva de Comunicação da Prefeitura de São Paulo, sem cuja compreensão e paciência este trabalho não seria possível

...aos pesquisadores do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas, pelas tardes de aprendizado e pela amizade

Resumo

KERI, Natália. **Questão de gosto: o discurso da arte no jornalismo cultural impresso.** 2015. 230 f. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A pesquisa levanta os discursos construídos pelos jornais diários sobre artes visuais, de forma a verificar quais representações são empregadas ao abordar este tipo de produção cultural. Por meio da análise do discurso, debruça-se sobre textos publicados pela *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, e *Segundo Caderno*, de *O Globo*. Desta forma, procura estudar a confluência entre os campos comunicacional e estético nos dias atuais, com investigação sobre os fenômenos da construção do gosto. Como resultado, mapeia posições e processos em vigência no campo artístico, delimitando os *habitus* de artistas curadores e críticos, a estrutura interna do campo, com seus mecanismos de legitimação, além da relação do artístico com os campos econômico e político. Com isso, aponta implicações desta configuração para o ambiente cultural atual, em especial na formação do gosto de jornalistas e de seu público. O presente trabalho identificou para o jornalismo impresso diário analisado um papel de síntese de segunda instância para um público que se posiciona em espaços fronteiriços do campo artístico. Seu papel é arranjar um conjunto de representações de origem artística, crítica, historiográfica e teórica de forma a amparar um grupo de práticas sociais de aquisição de capital cultural. Depreende-se desta postura discursiva que o autor-jornalista procura legitimar-se enquanto par do campo artístico, para um público que também se quer afirmar portador de um capital cultural elevado. Ao escrever o que deve ser visto e sentido, o autor-jornalista responde a uma necessidade do público por legitimação e inserção, ao mesmo tempo em que desbota possíveis tensões e deslocamentos causados pelo contato com a arte.

Palavras-chave: jornalismo cultural, gosto, análise do discurso, artes visuais

Abstract

KERI, Natália. **A matter of taste: the cultural journalism's discourse on visual arts**. 2015. 230 f. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The research lists the discourses built by the daily newspapers on visual arts in order to inspect which representations are employed to address this type of cultural production. Through discourse analysis, it focuses on texts published by *Ilustrada* (Folha de S. Paulo), and *Segundo Caderno* (O Globo). Thus, it researches the convergence between communication and aesthetic fields today, investigating the phenomena of taste. As a result, it maps positions and processes of the artistic field, describing the *habitus* of curators, critics and artists, the field's internal structure with its legitimating mechanisms, as well the relationship between artistic, economic and political fields. Thereby, it points out implications of this setting for the current cultural environment, particularly in journalists' and their audiences' formation of taste. This work has identified for analyzed print daily journalism a role of second instance synthesis towards an audience that stands on the edges of the artistic field. Its function is to arrange a set of artistic, critical, historiographical and theoretical representations in order to support a group of social practices for cultural capital acquisition. It is deduced from this discursive stance that the author-journalist tries to legitimize him or herself as peer to the artistic field to an audience that also wants to establish itself as owner of high cultural capital. When the author-journalist writes what should be seen and felt, he or she responds to audience need for legitimacy and inclusion, while he or she fades possible tensions and dissension caused by the contact with art.

Keywords: cultural journalism, taste, discourse analysis, visual arts

Lista de ilustrações

Figura 1 – <i>O pastor</i> (1655-60), de Claude Lorrain.....	20
Figura 2 – <i>Os comedores de batatas</i> (1885), de Vincent Van Gogh.....	22
Figura 3 – <i>Brillo Box (Soap Pads)</i> (1964), de Andy Warhol	23
Figura 4 – relevo <i>Prisioneiros de Seti I.</i> (c. 1300 a. C.).....	27
Figura 5 – <i>Moleques pulando cela</i> (1958), de Cândido Portinari	39
Figura 6 – <i>The physical impossibility of death in the mind of someone living</i> (1991), de Damien Hirst.....	40
Figura 7 – atentado terrorista ao World Trade Center (Nova Iorque, 11 de setembro de 2001 – fotografia de Robert Clark / Associated Press).....	46
Figura 8 – <i>Cachimbo, copo, dados e jornal</i> (1914), de Georges Braque	48
Figura 9 – imagem da série de fotografias tiradas por soldados norte-americanos de prisioneiros de Abu Ghraib, no Iraque (autoria desconhecida)	49
Figura 10 – <i>Abu Ghraib 57</i> (2005), de Fernando Botero	49
Figura 11 – <i>Silver Car Crash (Double Disaster)</i> (1963), de Andy Wahrol	50
Figura 12 – <i>Marilyn</i> (1964), de Andy Wahrol	51
Figura 13 – fotografia de Marilyn Monroe para divulgação do filme <i>Torrente de paixão</i> , de 1953	51
Figura 14 – fotografia do cantor Michael Jackson com seu chimpanzé de estimação Bubbles (autoria desconhecida)	52
Figura 15 – <i>Michael Jackson and Bubbles</i> (1988), de Jeff Koons	52
Figura 16 – <i>Pink Panther</i> (1988), de Jeff Koons	53
Figura 17 – <i>Lady Gaga Artpop</i> (2013), de Jeff Koons	53
Figura 18 – <i>Helmsboro Country</i> (1990), de Hans Haacke	54
Figura 19 – reprodução da capa do caderno Folha Ilustrada do jornal <i>Folha de S. Paulo</i> (edição de 18 de dezembro de 1959)	63
Figura 20 – reprodução da capa do Segundo Caderno do jornal <i>O Globo</i> (edição de 19 de setembro de 1984).....	65
Figura 21 – reprodução da página de Artes Visuais do Segundo Caderno do jornal <i>O Globo</i> (edição de 8 de julho de 2013).....	74
Figura 22 – exemplo de publieditorial da <i>Coleção Folha Grande Pintores Brasileiros</i>	78
Figura 23 – retrato da artista Beatriz Milhazes em meio a uma obra (fotografia de Mônica Imbuzero, publicada pelo <i>O Globo</i> no Segundo Caderno em 27 de agosto de 2013) ..	79
Figura 24 - retrato do artista Marcelo Jacome trabalhando (fotografia de Letícia Maciel, publicada pelo <i>O Globo</i> no Segundo Caderno em 27 de setembro de 2013)	79
Figura 25 – <i>Pietà</i> (1498–1499), de Michelangelo (foto de Stanislav Traykov).....	86
Figura 26 – <i>The fool is cool</i> (1987), de Milton Machado.....	89
Figura 27 – <i>Trees</i> (2005-2008), de Myoung Ho Lee.....	92
Figura 28 – <i>Meu limão</i> (2000), de Beatriz Milhazes.....	98

Figura 29 – <i>Formas geométricas</i> (1983), de Iberê Camargo	99
Figura 30 – <i>B11 Box Bólido 09</i> (1964), de Hélio Oiticica	100
Figura 31 – <i>Parangolé</i> (1964), de Hélio Oiticica	100
Figura 32 – reprodução da página E4 do caderno Ilustrada da <i>Folha de S. Paulo</i> , edição de 18 de setembro de 2013	106
Figura 33 – reprodução da crítica <i>Caminhos variados</i> de Luísa Duarte, publicada na página de artes visuais do Segundo Caderno de <i>O Globo</i> em 12 de agosto de 2013	112
Figura 34 – <i>One and Three Chairs</i> (1965), de Joseph Kosuth	115
Figura 35 – <i>Madonna of the Cotton Fields</i> (1927), Laura Knight	117
Figura 36 – <i>Cold Dark Matter: An Exploded View</i> (1991), Cornelia Parker	120
Figura 37 – reprodução da notícia <i>Em busca de um papel na história</i> de Fabiano Moreira, publicada na página de transcultura do Segundo Caderno de <i>O Globo</i> em 19 de julho de 2013	123
Figura 38 – reprodução da notícia <i>Arte codificada</i> de Fabiano Moreira, publicada na página de transcultura do Segundo Caderno de <i>O Globo</i> em 20 de setembro de 2013	126
Figura 39 – reprodução da capa do caderno Ilustrada da <i>Folha de S. Paulo</i> em 11 de setembro de 2013	128
Figura 40 – reprodução da página de artes visuais do Segundo Caderno de <i>O Globo</i> , publicada em 16 de setembro de 2013	133
Figura 41 – reprodução da capa do Segundo Caderno de <i>O Globo</i> de 16 de julho de 2013 ..	137
Figura 42 – <i>Willie Gillis: Package From Home</i> (1941), de Norman Rockwell	140
Figura 43 – reprodução da capa da revista <i>The Saturday Evening Post</i> de 4 de outubro de 1941	141
Figura 44 – reprodução da capa do caderno Ilustrada da <i>Folha de S. Paulo</i> de 24 de julho de 2013	147
Figura 45 – reprodução da notícia <i>Delírio nova-iorquino de Mário Cravo Neto ganha primeira mostra</i> , de Silas Martí, publicada no caderno Ilustrada do jornal <i>Folha de S. Paulo</i> em 27 de julho de 2013	153
Figura 46 – <i>Once I was in the book</i> (2013), de Güler Ates	158

Sumário

Resumo	7
Lista de ilustrações	9
Introdução.....	13
Capítulo 1 – A questão do gosto e o estatuto da arte	17
1.1 – O estatuto da obra de arte na sociedade brasileira.....	34
1.2 – O campo contemporâneo das artes	41
Capítulo 2 – O discurso da arte no jornalismo cultural impresso	45
2.1 – Comunicação social e arte: mediações	45
2.2 – Uma breve história da cultura nos jornais brasileiros.....	58
2.3 – Jornalismo cultural impresso hoje	67
Capítulo 3 – O campo da arte em movimento: análise dos textos jornalísticos	73
3.1 – Quadro teórico de análise	80
3.2 – Análises	87
3.2.1 – O <i>habitus</i> no campo artístico	88
3.2.1.1 – Que fazem os artistas visuais?	88
3.2.1.2 – Formação e validação dos artistas	93
3.2.1.3 – Coleção Folha e os grandes pintores brasileiros	95
3.2.1.3.1 – Origem social.....	102
3.2.1.4 – Curadores e relação com o público.....	103
3.2.1.5 – O fazer crítico	108
3.2.2 – A estrutura interna do campo das artes visuais.....	114
3.2.2.1 – Reprodutibilidade	119
3.2.2.2 – Meios não-tradicionais	121
3.2.2.2.1 – Fotografia.....	122
3.2.2.2.2 – Grafite e arte urbana	124
3.2.2.2.3 – Performance.....	128
3.2.2.2.4 – Instalações	130
3.2.2.2.5 – Vídeoarte	132
3.2.2.2.6 – Arte eletrônica	133
3.2.2.2.6 – Arte impressa.....	134
3.2.3 – Campo artístico no seio do campo do poder.....	136
3.2.3.1 – O artístico e o econômico	136
3.2.3.1.1 – Arte como ativo financeiro	146
3.2.3.1.2 – Administração de museus	150
3.2.3.2 – Nacional e estrangeiro	152
3.2.3.3 – Os limites éticos da arte.....	161

Capítulo 4 – Comparações entre os cadernos Ilustrada e Segundo Caderno.....	165
4.1 – Exposição: Herança do Sagrado	166
4.2 – Exposição: Maria Martins.....	168
4.3 – Exposição: Mestres do Renascimento: obras-primas italianas	170
4.4 – Exposição: Tadeu Jungle: Videofotopoesia.....	172
4.5 – Artista: Leon Ferrari.....	174
4.6 – Livro: <i>Arte além da loucura</i>	177
4.7 – Feira da arte: ArtRio	180
4.8 – Localização de obras perdidas de Nelson Leirner	185
4.9 – Exposição: Bienal do Mercosul	187
4.10 – Exposição: Lugar de Reflexão, de Cristina Iglesias	188
4.11 – Exposição: Beatriz Milhazes.....	190
4.12 – Obra: Museu do Homem do Nordeste, de Jonathas de Andrade	194
4.13 – Observações gerais da análise comparativa	195
Conclusão – Gosto em discussão.....	197
Bibliografia.....	203
Referências do material jornalístico analisado	209
1) Folha de S. Paulo	209
2) O Globo	219

Introdução

A presente pesquisa debruça-se sobre a questão do gosto e da cultura por meio de suas mediações com a comunicação social. Nasce da curiosidade (ou incômodo) em torno do papel da arte no nosso mundo e das dificuldades em compreender e definir a produção atual. Para quem e para que é produzida arte hoje em dia?

Imersos na contemporaneidade, podemos apenas tatear quais artistas serão eleitos para o cânone dos grandes mestres e quais procedimentos estéticos serão apontados pela história como aqueles que melhor expressaram nossas próprias inquietações e angústias.

A partir do texto jornalístico, entretanto, é possível lançar-se à aventura de investigar como está sendo construída a narrativa sobre a arte dos nossos tempos. A observação de um processo comunicacional específico, a saber, a imprensa diária, oferece meios para explorar as relações discursivas em jogo e desta forma dá subsídios para a reflexão sobre o campo cultural na atualidade.

Conforme lembra o estudioso Mario Permiola (1998) em sua obra sobre a estética do século XX, hoje não é mais possível desvincular a estética da política, das mídias, do ceticismo e da comunicação. A experiência estética contemporânea ocorre em meio aos apelos da indústria cultural, da comunicação de massas e dos desenvolvimentos tecnológicos, em especial a internet e os processos virtuais.

Assim se propõe uma reflexão sobre como o jornal, esta tradicional modalidade de comunicação social, noticia a produção artística da sociedade, ecoando as representações sociais em circulação no universo da produção cultural. Na interseção dos fenômenos midiáticos e artísticos, emerge até mesmo a questão da própria definição de Arte, conforme explica o crítico Jorge Coli:

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, o essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador de arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto (COLI, 1982, p. 10).

Desta forma, o discurso sobre a arte configura não só a leitura das obras como valida um objeto no circuito artístico, atuando na construção dos limites deste campo em um determinado tempo e espaço. A presente pesquisa levanta os discursos construídos pelos jornais diários sobre as artes visuais. Conforme será apresentado com mais detalhes ao longo do trabalho, se debruça sobre textos publicados pelos cadernos Ilustrada, da Folha de S. Paulo, e Segundo Caderno, de O Globo, entre julho e setembro de 2013, de forma a verificar quais representações são empregadas ao abordar este tipo de produção cultural.

As representações, ao construírem uma organização do real através de imagens mentais transpostas em discurso ou em outras manifestações comportamentais dos indivíduos que vivem em sociedade, estão incluídas no real, ou mesmo dadas como se fossem o próprio real. Elas se baseiam na observação empírica das trocas sociais e fabricam um discurso de justificativa dessas trocas, produzindo-se um sistema de valores que se erigem em norma de referência (CHARAUDEAU, 2010, p. 47).

Mesmo sendo uma representação social de segunda instância no campo das artes, o texto jornalístico aqui é visto como um dos fatores para a formação do repertório do público, ao mesmo tempo em que é determinado pelas ferramentas interpretativas deste mesmo repertório, necessárias para que o leitor compreenda sua mensagem. Jorge Coli descreve de maneira interessante o processo de construção do gosto:

Com frequência, a complexidade do objeto artístico faz com que ele não seja imediatamente acessível. É claro que nos poderão objetar: ‘todos’ gostam de Renoir ou Van Gogh; ‘todos’ são sensíveis a Chopin. Na realidade, a sedução ‘imediate’, a adesão espontânea que Renoir ou Chopin provocam, já foi mediatizada por um gosto geral que, num dado momento, nossa cultura engendrou (COLI, 1982, p. 116).

O texto jornalístico tem um papel importante na mediatização deste gosto geral, ao mesmo tempo em que permite a observação dos limites e das características deste gosto. A mídia impressa, mais especificamente, é a modalidade jornalística que tradicionalmente mais dedica espaço ao jornalismo cultural, seja na forma de revistas, gerais e especializadas, ou dos jornais diários. “Mesmo com toda a visualidade de fotos e ilustrações, o jornalismo cultural é todo construído em torno da escrita verbal. É a palavra que predominantemente registra, discute e avalia sons, imagens e outras palavras” (BUITONI, 2000, p. 57).

Neste sentido, o jornalista cultural é desafiado a todo momento a partir de imagens visuais ou sonoras para a construção de uma expressão verbal. Para o crítico Henry Geldzahler (1975), esta transposição torna virtualmente impossível a tarefa do crítico. Para

ele, nesta batalha tudo o que os jornalistas, curadores, historiadores da arte e críticos podem fazer é expor o público à arte, apontar caminhos.

As palavras, sem a ilustração pictórica, podem resumir e organizar a informação visual, e nisto o crítico pode ser útil. Mas a arte de pintar não é verbal: foge às palavras, e estas não podem invocar com bastante exatidão o efeito, ou a visão, ou o estilo que constitui a complexidade de um quadro ou de uma escultura bem sucedidos. A criação de uma obra de arte já exigiu um número demasiado grande de decisões complexas, já se referiu a uma enorme quantidade de obras já existentes, para que isso possa ser descrito adequadamente em palavras (GELDZHALER, 1975, p. 79).

Mesmo nesta posição delicada de mediação, o jornalista cultural é também responsabilizado pelo esclarecimento e pela democratização da compreensão dos códigos artísticos. Em um país marcado pelas desigualdades no acesso à educação, intriga também de que forma os profissionais da imprensa atuam em meio às pressões, de um lado, por vigor crítico e profundidade analítica, e de outro, por popularização e incentivo ao acesso à cultura validada.

A escolha do recorte temático nas artes visuais se baseia no pequeno interesse da população por esta modalidade de arte, verificado por pesquisas de consumo cultural. Na última Pesquisa Nacional sobre Hábitos Culturais, realizada pela Federação do Comércio do Rio de Janeiro (Fecomércio-RJ) (2014), as exposições de pintura, escultura e fotografia ficaram em penúltimo lugar entre as atividades culturais preferidas pelas pessoas, perdendo apenas para os espetáculos de dança e de teatro.

O levantamento entrevista anualmente mil pessoas, em 70 cidades, incluindo nove regiões metropolitanas. Apenas 8% dos entrevistados apreciaram pinturas, esculturas e fotografias no período de um ano. Em face destes dados, a análise dos textos jornalísticos também possibilita avaliar que modalidades de consumo de exposições de arte são incentivadas ou depreciadas pelas construções discursivas.

No contexto da relação entre comunicação social e cultura, Charaudeau (2010) nos aponta que todo organismo de informação tem como objetivo influenciar a opinião pública. Neste sentido, o discurso sobre a arte, praticado pelo jornalismo e por suas fontes, traduz hábitos perceptivos e atua no processo de instituição de critérios de beleza. Estes fatores discursivos estarão presentes no momento em que os leitores entram em contato com a arte. Até porque esse contato não se dá de maneira imediata, ou direta. Acontece na forma de uma

relação entre a cultura do observador com um objeto cultural, que depende não apenas da apreensão dos temas, mas também do domínio dos códigos de representação.

O processo de formação do gosto, segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (2011) está vinculado aos diferentes níveis de acesso ao capital cultural, educacional e econômico. Neste sentido, ao observar a formatação das editorias de cultura é necessário examinar questões tais como: quais gostos os jornalistas supõem serem mais representativos do seu público? Como as publicações acompanham as mutações típicas da configuração deste gosto? Como noticiam os gostos típicos de outros públicos?

Em meio a este processo, o estudo da produção mediática sobre a arte conduz à compreensão da própria difusão dos conceitos estéticos contemporâneos, seus critérios de promoção e de exclusão de modalidades de produção e mesmos de artistas. É importante destacar, porém, que esta avaliação também está sistemicamente ligada, por um lado, aos desenvolvimentos acadêmicos no setor de crítica e historiografia da arte e, por outro, à própria dinâmica mercadológica, envolvendo leiloeiros, colecionadores, investidores e seguradoras.

O jornalista, frente a esta realidade, tem a responsabilidade de avaliar criticamente as informações apresentadas pelas fontes, selecionando pontos de vista e verificando dados. O produto final, ou seja, os textos, é resultado deste intrincado jogo discursivo que implica ainda a conciliação da lealdade para com os leitores-cidadãos com os interesses empresariais dos meios de comunicação.

Capítulo 1 – A questão do gosto e o estatuto da arte

A definição do Belo e do funcionamento da estética é uma aventura intelectual à qual se dedicaram os maiores nomes do pensamento humano, de Platão e Aristóteles a Kant e Hegel. Criador do termo estética no interior do campo filosófico, Alexander Baumgarten em 1750 define-a como a “ciência do conhecimento sensível” (BAUMGARTEN, 1964). Para o pensador alemão, o Belo é uma experiência, definida pelo prazer que algo nos proporciona, pelas sensações ou os sentimentos que desperta. Nascida junto com a concepção do indivíduo moderno, a estética debruça-se sobre questões ligadas à percepção do mundo sensível.

Essas experiências surgem para o público de arte materializadas em pinturas, esculturas, vídeos, performances, instalações e tantas outras formas que têm sido experimentadas. Esses objetos de produção simbólica, que muitas vezes beiram o imaterial, são produzidos e fruídos em meio ao ambiente social, transpassados por relações econômicas, políticas, históricas e comunicacionais.

O significado dos objetos de arte é resultado de operações sociais de produção, circulação e consumo de sentido. O estudo do funcionamento das obras passa por reflexões sobre a percepção e cognição humanas e sobre a estrutura dos sistemas simbólicos. Na visão do sociólogo francês Pierre Bourdieu, a arte é produzida em um meio autônomo, denominado campo artístico, que se constitui como um espaço de disputa entre indivíduos que procuram estabelecer diferentes maneiras de legitimar sua produção entre distintas definições do Belo (BOURDIEU, 2005, p. 262).

Em termos gerais, o conceito de campo pode ser definido como uma rede de relações objetivas de dominação, subordinação, complementaridade ou de antagonismo. Cada posição no campo é definida por sua relação objetiva com outras posições, na estrutura de distribuição geral de propriedades. As posições dependem da estrutura do campo e impõem determinações e tomadas de posição aos seus ocupantes. A estrutura do campo decide a distribuição das espécies de capital e dos lucros postos em jogo.

Desta maneira, ao estudo das obras culturais são necessárias três operações: a análise da posição do campo artístico no seio do campo do poder, a análise da estrutura interna do

campo e a análise do *habitus* dos ocupantes das diferentes posições em disputa. É importante lembrar, no entanto, que o campo cultural ocupa uma posição de dominado no campo geral de poder, sendo atravessado pelas necessidades dos campos, econômico e político.

O modelo de funcionamento do campo artístico é identificado por Bourdieu (2005) em sua pesquisa sobre campo literário na França no século XIX. O espaço em disputa do campo é interpretado como resultado do declínio de instâncias centralizadoras, principalmente a Academia, que anteriormente regulavam os parâmetros de produção artística e a competição por prestígio.

Até este momento, os salões periódicos, os concursos e o próprio sistema educacional das academias de belas artes, notadamente a francesa, normatizavam a produção de obras de arte. No século XVII, por exemplo, a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* detinha o monopólio na França sobre o desenho com modelo-vivo, o que obrigava qualquer jovem artista a buscar sua formação na instituição, com a qual o regime absolutista francês garantia a difusão de apenas um estilo artístico (PEVSNER, 2005, p. 189). Com o declínio deste sistema, houve gradualmente uma multiplicação de estilos e possibilidades, geridos por um novo sistema de regulação.

Jacques Rancière explora este fenômeno a partir do conceito de partilha do sensível. “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Esta partilha configura uma estética que determina práticas artísticas, suas formas de visibilidade, o lugar que ocupam socialmente, sua relação com o comum. São definidas formas de inscrição de sentido da comunidade, a inserção social dos artistas e a maneira com a qual estas formas se relacionam com as estruturas sociais.

As artes, entendidas como formas de inscrição de sentido na sociedade, utilizam maneiras de fazer específicas que intervêm nas maneiras de fazer de toda a sociedade, além de influir nas maneiras de ser e nas formas estabelecidas de visibilidade. Assim, as formas, temas e procedimentos das artes estão estreitamente relacionados à organização social e política de um determinado período histórico.

Para Rancière, a ligação entre política e estética pode ser detectada a partir do regime particular das artes, conceituado pelo autor como “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2005, p. 13).

O autor aponta então três grandes regimes de identificação da arte: o ético, o poético e o estético. O primeiro, o regime ético das imagens, acontece em um período em que a arte ainda não é identificada como tal. Perante as imagens produzidas pelos homens, apresentam-se neste regime algumas questões. Qual o seu teor de verdade? Quais seus usos? Quais seus efeitos? A preocupação central é a relação entre as imagens e as maneiras de ser dos indivíduos e das coletividades. Discute-se as imagens das divindades e dos seres, sua proibição, o estatuto daquelas que são produzidas. Um exemplo desse regime são as imagens ligadas à religiosidade pré-cristã, vistas como coisas – desdobramentos arquitetônicos ou objetos materiais –, mas que recebem seu valor por serem sagradas ou milagrosas, independentemente dos procedimentos ligados à feitura da obra ou à individualidade do artesão.

Em seguida, ocorre o regime poético, ou representativo, em que o pensamento sobre as artes apoia-se no par *poiesis/mimesis*. Neste período, desenvolvem-se formas de normatividade que definem “quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites desta arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (RANCIÈRE, 2005, p. 31). Surge então a questão da divisão em gêneros, temas, critérios de classificação, distinção e comparação.

Rancière alerta que a *mimesis* não pode ser entendida como a lei que submete as artes à semelhança. Trata-se de um regime de visibilidade das artes, que cria uma autonomia à atividade, ao mesmo tempo em que vincula esta autonomia a uma ordem geral de maneiras de fazer, ligada a uma hierarquia global.

Neste momento, surgem as classificações de gêneros das pinturas, como o retrato, a paisagem, a natureza-morta e a pintura histórica, todos dotados de uma gama de procedimentos codificados. Um exemplo são as gradações de um azul pálido a um castanho suave, utilizadas nas paisagens pintadas nos séculos XVII e XVIII para expressar luz e distância, independentemente da gama de cores efetivamente observada no local a ser

retratado (GOMBRICH, 2007, p. 40). Um exemplo deste procedimento pode ser observado no óleo *O pastor*, de Claude Lorrain (1655-60).

Figura 1 – *O pastor* (1655-60), de Claude Lorrain

Atualmente em vigor, o regime estético foi iniciado na modernidade e tem como principal característica a distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte.

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade (RANCIÈRE, 2005, 34).

Ocorre a subversão das hierarquias de representação adotadas ao longo do período anterior, questiona-se “o que a arte faz e o que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 36). Artistas aventuram-se pelo território da fronteira entre arte e não-arte, lançando-se a novos horizontes e tencionando o fino e tênue fio que os liga à tradição e à história da arte.

O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo. De fato, ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte “não-artística” das obras (RANCIÈRE, 2005, 36).

Com estes desenvolvimentos, o regime então articula formas de visibilidade vinculadas à autonomia do campo artístico e à relação com o passado e com as tradições. Todo o movimento das vanguardas artísticas europeias, por exemplo, buscava experimentar a desconstrução dos procedimentos tradicionais, como os de representação da espacialidade e da profundidade.

De maneira geral, a leitura das obras de arte depende não apenas da apreensão dos temas, mas também do domínio dos códigos de representação. Trata-se de uma relação entre a cultura do observador e um objeto cultural, relação que não se dá de maneira imediata, ou direta.

Em seu clássico estudo sobre iconologia e iconografia, Erwin Panofsky (1976) explica que a compreensão adequada de uma obra de arte passa por conhecimentos sobre a articulação social, pelas ideias filosóficas, teológicas e políticas, os propósitos e inclinações pessoais dos artistas e patronos. É necessário, portanto, a localização de seu *locus* histórico. Panofsky é idealizador de uma das correntes dominantes na crítica de arte, a iconologia, que analisa as formas como elementos de um código visual dentro de um determinado sistema cultural, procurando tecer relações entre a obra de arte e o mundo (MAMMI, 2012, 39).

Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos na verdade, lendo “o que vemos”, de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo condições históricas (PANOFSKY, 1976, p. 58).

Já o filósofo Arthur Danto, em seu trabalho *The Artworld*, defende que as teorias sobre arte são as condições mesmas de existência de obras de arte. No processo de transição da modernidade, ele relaciona a criação da fotografia, e os desdobramentos desta invenção na arte de vanguarda, como desencadeadores de uma nova necessidade teórica, uma vez que a imitação (*mimesis*) deixa de ser condição suficiente para definir uma obra de arte. A partir do pós-impressionismo, Danto identifica uma transição das teorias da imitação para as teorias da realidade.

O conceito de realidade das novas obras de arte fica claro com o exemplo de Van Gogh.

Figura 2 – *Os comedores de batatas* (1885), de Vincent Van Gogh

Thus, Van Gogh's *Potato Eaters*, as a consequence of certain unmistakable distortions, turns out to be a non-facsimile of real-life potato eaters; and inasmuch as these are not facsimiles of potato eaters, Van Gogh's picture, as a non-imitation, had as much right to be called a real object as did its putative objects (DANTO, 1964, p. 574).

Então, perante estes objetos reais, irredutíveis em partes, a fruição acontece por um processo de identificação artística que parte de um ponto de vista específico, um 'mundo'. *"To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld"* (DANTO, 1964, p. 580).

A partir da discussão sobre o que separa a obra *Brillo Box* de Andy Warhol das caixas do sabão Brillo vendidas nos supermercados, ambos objetos reais, Danto explica que a fronteira é traçada pelas teorias da arte, a partir das quais a arte é possível.

Figura 3 – *Brillo Box (Soap Pads)* (1964), de Andy Warhol

De forma semelhante, para Bourdieu, a percepção estética da obra de arte exige um princípio de pertinência que distingue, no universo das possibilidades estilísticas, determinada maneira particular de tratar os elementos adotados (estilo), diferenciando a produção de seus contemporâneos e a localizando em relação às obras de arte anteriores e posteriores. Cria-se um jogo de referências que realiza a interlegitimação das obras e faz o encantamento da contemplação artística.

Neste universo, o sentido e o interesse referentes às obras de arte são respostas aos códigos segundo os quais elas são construídas, códigos estes definidos a partir de relações de poder nas quais, segundo Bourdieu, o capital cultural figura como categoria de dominação.

De fato, a possibilidade de passar da camada primária do sentido que podemos adentrar com base na nossa experiência existencial, para a camada de sentidos secundários, ou seja, para a região do sentido do significado, só ocorre se possuímos os conceitos que, superando as propriedades sensíveis, apreendem as qualidades estilísticas da obra (BOURDIEU, 2011, p. 10).

Por este motivo, Bourdieu, em seu extenso trabalho *A Distinção*, aponta para a inocência da ideia da existência de um contato ou um olhar puro do expectador sobre a arte. A relação com o público é mediada por um conjunto de fatores culturais, educacionais, sociais e econômicos que vão regular a formação do gosto, entendido aqui como um mecanismo de distinção social.

O gosto encontra-se na origem do sistema dos traços distintivos que é levado a ser percebido como uma expressão sistemática de uma classe particular de condições de existência, ou seja, como um estilo distintivo de vida (BOURDIEU, 2011, p. 163).

O gosto é neste sentido um princípio de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado.

Um outro ponto de vista sobre o gosto, vinculado ao conceito de olhar puro, é construído pelo crítico de arte Clement Greenberg (2013), que concentra a discussão sobre a qualidade estética na psicologia das reações individuais à arte. Para ele, a vivência estética é um momento de afastamento, de si mesmo e dos outros, para um contato puro com um objeto através dos sentidos, que é simultaneamente acompanhado por um momento de valoração, o juízo do gosto, que se dá de forma intuitiva, passiva ou automática. Greenberg é um dos críticos mais atuantes da escola crítica da visualidade pura, em que o significado de uma obra de arte se define a partir de suas características internas, abstraindo-se o contexto (MAMMI, 2012, p. 39).

O prazer ante a arte elevada, para Greenberg, constitui-se por uma sensação de cognitividade exaltada, provocada por um movimento de satisfação de expectativas e resolução de tensões. Filia-se assim a uma tradição kantiana, que entende o prazer na arte como resultado de um jogo livre e individual entre razão e imaginação, ou intuição. Neste ponto de vista, a sensibilidade é uma instância inicial de contato com os objetos que, quando acionada, leva à formação de juízos que na generalidade de sua enunciação envolvem uma instância racional, sempre autônoma.

No século XVIII inicia-se uma transição no campo da estética, quando se desenvolve a ideia de que a representação poderia ser um meio de transmitir e gerar sentimentos interiores. Neste contexto, outros pensadores anteriores a Kant veem o contato com a arte como uma resposta do ser humano às sensações. Para o filósofo Hume, por exemplo, algumas pessoas reúnem determinadas características de temperamento que as dotam de delicadeza de paixões.

Estas pessoas, com muita facilidade, são atingidas pelos sentimentos emanados de cada experiência e dos objetos. No entanto, a experiência do mundo oferece mais aflições do que belezas, o que faz com que a pessoa seja cotidianamente golpeada por incômodos. Por isso, a arte se torna uma espécie de canalização desta sensibilidade, convertendo-se assim a delicadeza de paixões em uma delicadeza de gosto. Os objetos de arte oferecem, assim, paixões moduladas e aflições que se convertem em prazer, por oferecerem a sensação de unidade de sentido (informação verbal)¹.

Diderot, por sua vez, vê a arte como uma produção material, de caráter técnico e fruída pela fisiologia das sensações. Então a boa arte oferece prazer por provocar na visão sensações de harmonia e de ordem interna, relacionadas ao conhecimento dos elementos e da relação entre eles, e no tato pela vivacidade das cenas. Mas para ele, a fruição da arte pode ser aprimorada pelo conhecimento sobre suas circunstâncias de produção, como técnicas e procedimentos.²

Para Greenberg, o gosto é uma capacidade de avaliar e somente é formado por meio da formulação de juízos comparativos, todos fruto das reações automáticas ante o contato com obras de arte. Quanto mais puro o contato com a arte, mais apurado o gosto do indivíduo.

Nenhum ser humano em seu juízo normal vive apartado de algum gênero de experiência estética. Porém nem todos esses seres humanos desenvolvem o gosto para além de um determinado ponto – o gosto em qualquer arte ou meio. Os impedimentos aqui, na maior parte, são de ordem social, mas com frequência se devem a questões de temperamento ou a circunstâncias de formação que em nada se vinculam a fatores sociais ou econômicos. Mas qualquer que seja sua origem, esses impedimentos tendem a se fazer sentir como algo de natureza pessoal (assim como inúmeros outros fatores circunstanciais). Eles se acomodam como um aspecto de um legítimo Eu privado, individual, e, portanto como parte da ‘subjetividade’. E precisamente essa subjetividade, mais do que qualquer outro aspecto imediato, impede o distanciamento essencial à experiência estética. O ‘subjetivo’ refere-se a tudo o que particulariza um indivíduo como Eu afetado por questões práticas, psicológicas, individualizantes, que envolvem interesses. Na experiência estética, há um distanciamento, ora maior ora menor, em relação a esse Eu. O indivíduo passa a ser tão objetivo enquanto em seu raciocínio, o que igualmente requer um distanciamento em relação a este Eu particular. Em ambos casos, o grau de objetividade depende da amplitude do distanciamento. Quanto maior – ou mais ‘puro’ – o distanciamento, mais estrito (ou seja, mais apurado) passa a ser seu gosto ou o raciocínio (GREENBERG, 2013, p. 83).

¹ Informações obtidas no curso “O Gosto dos Filósofos”, ministrado pelo prof.Dr. Pedro Paulo Pimenta no Centro Universitário Maria Antonia em abril de 2015.

² Idem 1

Neste processo, o crítico afirma que o valor das obras de arte emana deste contato individual e sensorial. Quando muitas pessoas com gosto apurado, de diversas gerações e tradições culturais, emitem um juízo estético consensual sobre uma determinada forma artística, esta ingressa o grupo da arte elevada. Apesar de querer afastar os fatores socioeconômicos na construção de seu pensamento, Greenberg admite: “O que mais se sabe ao certo é que o melhor gosto, o gosto cultivado, não é algo ao alcance das pessoas comuns e despossuídas nem de pessoas sem um mínimo confortável de ociosidade” (GREENBERG, 2013, 102).

O crítico inclusive aponta para um fenômeno de “vergonha cultural”, em que as pessoas se sentem impedidas de proferir, ainda que apenas para si mesmas, seus verdadeiros juízos estéticos, por razões como reputação e posição social.

Atualmente, o estudo da recepção estética aponta para duas direções. A primeira localiza o efeito do contato com arte dentro da estrutura da obra, que conteria vazios a serem preenchidos por significações construídas pelo público. A segunda enxerga este processo no interior de um quadro histórico-social, configurado empiricamente. Este campo de estudos conta com a contribuição principalmente de dois críticos literários alemães: Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss (GONÇALVES, 2004).

A psicologia da representação pictórica é o tema central do livro *Arte e Ilusão*, de Ernst Gombrich. O crítico parte do princípio de que o ver (ou a sensação visual) é diferente do ato mental de percepção, que pressupõe um conhecimento intelectual. Assim, o processo de fruição de uma obra de arte demanda um papel ativo do público, que opera um processo cognitivo de completar, ajustar e criar relações entre os elementos visuais. O acabamento imperfeito e a indefinição de algumas características das imagens convidam o observador a utilizar a sua própria imaginação, mobilizando sua memória do mundo visível e projetando-a na obra de arte, no processo de projeção guiada. Constrói-se assim a ilusão:

Consiste na convicção de que há uma única maneira de interpretar o padrão visual que temos diante de nós, somos cegos para todas as outras configurações possíveis porque, literalmente, ‘não podemos imaginar’ aqueles objetos improváveis. Eles não têm nome nem têm lugar no universo da nossa experiência (GOMBRICH, 2007, p. 210).

O artista por sua vez, cria e vê os motivos de acordo com o que seu instrumental e com o seu veículo de expressão. O desenhista, por exemplo, enxerga o mundo em termos de linhas,

enquanto um pintor vê massas de cor: o artista julga tão mais perfeita uma forma da natureza, quanto mais parecida for com os esquemas pictóricos de sua cultura. Desta forma, trabalha de acordo com um determinado repertório (ou vocabulário), determinado pelas finalidades e exigências de sua época. Um exemplo interessante apresentado por Gombrich é que em alguns trabalhos de arte egípcia antiga, inimigos mortos no campo de batalha e mulheres escravas são representados de frente, ao invés do tradicional desenho em perfil. Este achado aponta que, ainda que os artistas egípcios tivessem as ferramentas necessárias para o desenho de frente de um ser humano, seu contexto social-histórico delimitava que estes procedimentos apenas estavam autorizados para seres inferiores, e não para a pintura de faraós e deuses.

Figura 4 – relevo *Prisioneiros de Seti I.* (c. 1300 a. C.)

Gombrich também narra um processo determinante para a arte ocidental que chama de “milagre grego”, que consiste na valorização de “como” é realizada uma representação, com os efeitos de ilusão, como o espaço tridimensional, tomando importância nos processos artísticos. Iniciado na Antiguidade Clássica, o fim do processo vai desembocar na criação da arte como campo autônomo e do artista como ser notável, em processo análogo ao identificado por Rancière (2005) na instituição do regime poético, ou representativo. Muito mais do que criar pinturas fiéis a como vemos o mundo, esse desenvolvimento nos ensinou a ver o mundo, em termos de perspectiva e luz e sombra.

Seja por meio do repertório técnico, seja por meio de uma configuração filosófico-teórica, a arte produzida em um determinado período está delimitada por fronteiras de possibilidades. “Todo signo ou todo elemento usado para a construção de um objeto artístico,

– elemento que se pode compreender como signo e que funciona como tal, – pertence a repertórios delimitáveis e selecionáveis” (BENSE, 1975, p. 65) Bense então utiliza uma semiótica de origem peirciana para construir uma abordagem científica da arte, em que o sensível e o visual remontam o funcionamento informacional de signos.

A partir desta constatação, Max Bense enxerga a criação artística como um estado seletivo entre possibilidades repertoriais, em que redundância e inovação se misturam para possibilitar a comunicação e a visibilidade. O artista executa um processo de alternância entre seleção e valoração, até atingir um resultado ótimo. Nesta estética denominada objetiva, são estudadas as características materiais dos objetos que levam estes a exercer uma função comunicativa.

O desenvolvimento desta ideia leva Bense a propor um complexo modelo matemático e computadorizado para a criação de obras estéticas. Partindo de fórmulas derivadas de teorias sobre a arte, um processo de informática criaria objetos com maior ou menor apelo de inovação e ordem. Trata-se do que ele chama de uma estética gerativa.

A partir das vanguardas artísticas do início do século XX, a produção de arte dedica grande energia criativa em destruir e reconstruir as codificações e repertórios do passado e seus paradigmas estilísticos. Em conformidade com o que Rancière (2005) identifica como o regime estético das artes, a perspectiva e o espaço tridimensional, a utilização tradicional das cores, a representação realista da realidade, os temas canônicos, os materiais, entre outras regras, foram desde então vigorosamente questionadas e subvertidas.

Bourdieu (2011) identifica que neste período a arte passa a apresentar um primado da forma sobre a função, que na análise do sociólogo implica na necessidade de um olhar para a arte que só é possível por meio do afastamento do mundo social e da necessidade (ou da função), um gosto de liberdade essencialmente burguês. O esforço na aquisição deste gosto estaria inscrito como exigência objetiva para a inscrição nessa classe social.

Neste sentido, a experimentação formal observada no campo das artes configura-se como uma verdadeira barreira aos não-iniciados. Trata-se de uma recusa à comunicação, à adesão ingênua, à sedução fácil e ao arrebatamento coletivo.

Arthur Danto (1964) expõe um raciocínio semelhante, construído a partir do exemplo de um hipotético senhor Testadura, que não consegue distinguir uma obra de arte de um objeto

comum. Danto explica: *“We cannot help him until he has mastered the is of artistic identification and so constitutes it a work of art. If he cannot achieve this, he will never look upon artworks: he will be like a child who sees sticks as sticks”* (DANTO, 1964, p. 579). Este ‘ser’ da identificação artística nada mais é que a inserção de um objeto em um ‘mundo’ que provê conceitos teóricos para sua delimitação, visibilidade e entendimento.

Este tipo de abstração opõe-se ao que Bourdieu descreve como a estética popular. Deste ponto de vista, a representação está sempre subordinada a uma função, como louvar a um Deus, alertar um perigo, relembrar a história de um povo. Constitui-se assim uma oposição entre o gosto da necessidade, que liga a arte a algum outro propósito prático, e o gosto da liberdade, vinculado unicamente à experimentação e à preocupação com a forma estética.

Não é por acaso, como se vê, que arte e a arte de viver dominantes estão de acordo em relação às mesmas distinções fundamentais: todas elas têm como princípio a oposição entre a necessidade bruta que se impõe ao comum, por um lado, e, por outro, o luxo como confirmação da distância da necessidade ou a ascese como obrigação deliberadamente assumida, ou seja, duas maneiras opostas de negar a natureza, a necessidade, o apetite e o desejo (BOURDIEU, 2011, p. 237).

Opõe-se o gosto pela reflexão ao gosto pelos sentidos. O primeiro é descrito por Bourdieu como voltado para a arte legítima, para o prazer do intelecto, pelas discussões formais. O segundo está ligado à simplicidade, à decifração cômoda e pouco dispendiosa e pelo prazer corporal. Nesta lógica, a obra de arte de melhor qualidade está ligada a um prazer ascético, de sublimação da natureza.

Já as classes médias, de maneira geral, procuram a ascensão social por meio do máximo “rendimento cultural” pelo menor custo material. Desta forma, ao buscar o hábito cultural que confere mais distinção, as classes sociais ascendentes valorizam produtos culturais mais “clássicos” e legitimados socialmente, como as exposições de grandes mestres da pintura ou de artistas contemporâneos ‘da moda’. Outras características são a preocupação com a conformidade, a busca por autoridade e modelos de conduta e o conservadorismo.

Ao mesmo tempo em que identifica esta oposição fundamental na constituição do gosto, Bourdieu descreve o procedimento de naturalização da criação artística, utilizado pelas classes culturalmente dominantes para justificar seus elementos de distinção. Trata-se do apagamento do complexo processo intelectual de produção e de fruição da arte.

É o que o sociólogo define como a absolutização da diferença: a afirmação de uma “distinção natural” e de um “julgamento puro”, a recusa de admitir a origem social e econômica da disposição estética. Cada gosto pretende estar baseado na natureza, lançando os outros na contranaturalidade.

A barbárie consiste em se questionar sobre a utilidade da cultura, em admitir que a cultura possa ser desprovida de um interesse intrínseco e de que o interesse pela cultura não seja uma propriedade de natureza – aliás distribuída de forma desigual – como que para separar os bárbaros dos predestinados, mas um simples artefato social, uma forma particular de fetichismo (BOURDIEU, 2011, p 234).

Neste contexto, o grau de distinção é também matizado pela forma de aquisição do capital cultural, estando em posição mais elevada aqueles que fizeram seu aprendizado em família. Este grupo ostenta uma pretensa espontaneidade do gosto, considerada superior ao aprendizado escolar, visto como intelectualizado e pedante. Esta superioridade é expressa por meio de maneiras de ser (atitudes, postura, pronúncia) distintivas.

Constitui-se desta maneira um conjunto de características que é chamado de *habitus*, princípio gerador de todas as propriedades de uma classe e de todos os julgamentos sobre estas propriedades e as dos outros. Aquém da consciência e do discurso, o *habitus* orienta práticas e fornece princípios fundamentais de percepção e avaliação do mundo.

Desta forma, pode-se entender a apropriação da produção artística como uma relação social de distinção. O estatuto da arte estaria no centro deste processo.

Se, entre todos os processos de possibilidades, o mais predisposto a exprimir as diferenças sociais parece ser o universo dos bens de luxo e, entre eles, dos bens culturais, é porque a relação de distinção encontra-se aí objetivamente e se reativa [...] em cada ato de consumo, através de instrumentos econômicos e culturais de apropriação exigidos por ela (BOURDIEU, 2011, p. 212).

Em um ambiente em que a definição da legitimidade de determinadas maneiras de fazer da arte está no centro de uma disputa por distinção social, como entendemos a criação de valor (simbólico e econômico) das obras de arte?

A formação do valor das obras de arte é efetuada por um conjunto de agentes e instituições como público, críticos, historiadores de arte, editores, diretores de galeria, marchands, conservadores, mecenas e colecionadores. Não está relacionado com o valor

intrínseco do material ou do apuro técnico-manual do artista. Trata-se de uma operação social. “O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista” (BOURDIEU, 2005, 259).

O valor é tampouco estabelecido a partir de critérios imutáveis e sólidos, mas por meio das representações sociais e formações discursivas sobre a arte. “O estatuto de obra de arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos da nossa cultura, dignificando os objetos sobre as quais ela recai” (COLI, 1982, p.11).

Esta rede de atores é estudada por Howard Becker (2010) a partir do conceito de ‘mundos da arte’, definidos por ele como rotinas de cooperação e padrões de atividades coletivas que afetam a produção e o consumo de arte. Entre as atividades desta rede estão a criação de obras e a formulações de discursos de justificativa estética e de critérios de avaliação. Mas figuram ainda diversas outras cadeias de cooperação para execução das ideias (meios para a execução), fabrico dos materiais necessários, produção de dinheiro e tempo para produção, apoio e execução técnica, reação e apreciação do público e formação ou instrução. O exemplo da pintura é interessante:

Assim, os pintores dependem dos fabricantes das telas, de molduras, tinta e pincéis; dependem dos galeristas, dos colecionadores e conservadores de museus para acederem aos espaços de exposição e ao apoio financeiro; dependem dos críticos e historiadores da arte para a justificação do seu trabalho, do Estado para ajudas materiais, bem como das leis fiscais suscetíveis de encorajar os colecionadores a adquirirem obras e depois legá-las à sociedade. Dependem do público pelas respostas emocionais às suas obras e dos outros pintores, tanto dos seus contemporâneos como dos mais velhos, que instauraram a tradição pela qual suas obras têm significado (BECKER, 2010, p. 37)

Neste universo cooperativo, Becker aponta para um sistema de reputações, produzidas coletivamente. Sua teoria da reputação se funda na seguinte cadeia de ideias: há na sociedade a representação de que o artista é dotado de dons excepcionais (“a arte é o que o artista faz”), que cria obras de beleza e profundidade e exprime valores universais; a qualidade da obra mostra os dons do autor e a reputação deste dá valor às obras. Além dos artistas, também podem ser dotados de reputação estilos, gêneros e disciplinas artísticas. A avaliação é realizada a partir de teorias e pela história. As reputações perduram enquanto produzem um consenso produzido historicamente.

Resumindo, o conjunto das atividades cooperativas que desembocam na produção das obras também contribui para construir as reputações das obras, dos criadores e dos movimentos, gêneros e disciplinas artísticas. Essas reputações indicam simultaneamente o nível de qualidade da obra na sua categoria, o nível de talento do artista, a fecundidade do movimento a que pertence e a natureza artística ou não do gênero e da disciplina (BECKER, 2010, p. 295).

Em meio a este processo, Pierre Bourdieu aponta a constituição do valor das obras de arte como intimamente ligado ao processo de divulgação e popularização dos hábitos culturais, uma dialética de classificação e reclassificação:

Esta dialética [...] implica e impõe que todos os grupos envolvidos avancem no mesmo sentido, em direção aos mesmos objetivos, ou seja, as mesmas propriedades, aquelas que são designadas pelo grupo que ocupa a primeira posição na corrida e que, por definição, são propriedades inacessíveis aos seguintes já que [...] são modificadas e qualificadas por sua raridade distintiva; além disso, deixarão de ser o que são desde que, multiplicadas e divulgadas, vierem a se tornar acessíveis a grupos de condição inferior (BOURDIEU, 2011, p. 158).

Desta forma, um determinado hábito cultural torna-se acessível a uma camada social dominada porque já não é mais valorizado simbolicamente, não produz mais o efeito de distinção às camadas dominantes. Trata-se de um processo de modificar para conservar, uma translação global da estrutura em que as desigualdades são mantidas em novas formas. Este movimento estimularia as constantes inovações no campo artístico.

Para Arthur Danto (1964), as quebras de paradigma na arte acontecem quando uma nova possibilidade artística, criada por um artista ou um grupo, entra em jogo e provoca a multiplicação de expressões entendidas como arte, mesmo que seja por oposição à novidade: *“Whatever is the artistically relevant predicate in virtue of which they gain their entry, the rest of the Artworld becomes that much the richer in having the opposite predicate available and applicable to its members”* (DANTO, 1964, p.584). Desta forma, a inovação aparece também como processo enriquecedor das fronteiras de possibilidades.

Para além das discussões internas ao campo de produção artística, sem o olhar do público, a constituição da obra de arte fica incompleta. O consumo de arte pressupõe um trabalho de decodificação e de co-produção. E a qualidade e a quantidade deste olhar irão repercutir no sucesso de um artista.

Em qualquer tempo, a exibição da imagem é parte constitutiva de seu processo de fabricação, mas isto é ainda mais verdadeiro em nosso tempo. Assim como o artista ou o fotógrafo não constituem uma instância prévia à instância do olhar, a exposição não se põe como uma etapa posterior à fabricação da representação visual em questão. A exposição não é uma fase, como se pensa, de mero consumo, de mera ‘fruição’. Ela integra a fase de produção social da imagem, pois só no olhar a imagem se realiza como signo. Como signo e também como mercadoria (BUCCI, 2010, p. 290).

Na busca por um espaço privilegiado no campo artístico, tem maior peso o olhar e aprovação dos pares do interior deste campo. De certa forma, a qualidade de um trabalho artístico é proporcional à qualidade social de seu público.

Esta característica irá configurar um conjunto de características do campo artístico, em especial a recusa da lógica econômica. O surgimento desta recusa é também identificado por Bourdieu em sua pesquisa sobre campo literário na França do século XIX. Ele aponta no interior do campo artístico então em formação a adoção de uma lógica econômica invertida, em que os artistas abriam mão de ganhar dinheiro para adquirir capital simbólico e prestígio entre os pares (BOURDIEU, 2005). Constrói-se assim um reforço à homologia entre produtores e consumidores, uma espécie de mútuo acordo em que obras são confeccionadas de acordo com o *habitus* da classe a que são destinadas, e em oposição às demais classes.

Por isso, conforme mencionado anteriormente, o ciclo de inovações na arte, com a crescente complexificação da leitura do objeto artístico, mantém o acesso à cultura “legítima” restrito à população possuidora de alto capital cultural. Cria-se uma seleção invisível de acesso à produção “legítima” e, por consequência do status social conferido por este acesso.

Um processo semelhante é identificado por Ortega y Gasset em 1925 em seus escritos sobre a desumanização da arte. O pensador observa, ainda no início do século XX, que arte passa a ter como objetivo agradar aos artistas e seus pares. E também interpreta este movimento como um mecanismo de diferenciação social.

A nova arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência, mais ainda, é antipopular. Uma obra qualquer por ela produz no público, automaticamente, um curioso efeito sociológico. Divide-o em duas porções [...], separa e seleciona no amontoado uniforme da multidão duas diferentes castas de homens (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 22).

Partindo deste raciocínio, Ortega y Gasset identifica o surgimento de um prazer estético ligado a processos de “desnaturalização”. “Aqui não vamos da mente ao mundo,

mas ao revés, objetificamos e mundificamos os esquemas, o interior e o subjetivo” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 65).

Estes movimentos gerados particularmente a partir das vanguardas reforçam que a arte não possui uma essência ou um conjunto de propriedades necessárias, mas antes possui um estatuto mutável e aberto, condicionado pelos processos de distinção social.

1.1 – O estatuto da obra de arte na sociedade brasileira

É importante lembrar que as reflexões construídas por Bourdieu tiveram como ponto de partida uma extensa pesquisa sociológica quantitativa e qualitativa sobre os franceses na década de 1960. Esta pesquisa, vinculada ao *Département des Études, Prospective et Statistiques* do Ministério de Assuntos Culturais do governo francês, compõe uma série histórica que tem fomentado estudos ao longo de décadas.

Ainda que o estudo precursor desemboque em conclusões gerais essenciais para o entendimento da dinâmica da produção e recepção da arte, faz-se necessária uma reflexão sobre as condições do ambiente cultural brasileiro.

Para Alfredo Bosi (1992), a cultura brasileira precisa ser vista como um sistema plural, formado pelas culturas erudita, centrada nas universidades; criadora intelectualizada, integrada por intelectuais desvinculados da academia; de massas, ligada à indústria cultural; e, por fim, a popular.

Segundo o autor, as atividades culturais estariam polarizadas principalmente nas universidades e nos meios de comunicação de massa. A cultura criadora individualizada, à qual estão vinculados os artistas profissionais, desenvolve-se na tensão entre instâncias de cultura altamente institucionalizadas e as instâncias populares, entre a expressão pessoal e a tradição formal historicizada. Impõe-se por isso o desafio de aspirar à superação das barreiras erguidas pela divisão social e pela escassa escolarização.

Esta tensão social, e a escolha de abordá-la ou não, segundo o crítico Moacir dos Anjos, atravessa inclusive a produção contemporânea brasileira. Em sua análise, a arte brasileira atual mais reconhecida internacionalmente é aquela que opta por não fazer uma

reflexão sobre a exclusão social, que traz uma visão conciliadora da dinâmica social do Brasil (informação verbal)³.

Um exemplo possível deste tipo de produção é a pintura do pernambucano Romero Britto, que em sua própria descrição, publicada em sua página Internet, utiliza “cores vibrantes e padrões como uma linguagem visual da alegria e da esperança”.

Para Moacir dos Anjos, muitos são os desafios de abordar questões sociais e econômicas, principalmente a busca do equilíbrio entre a manutenção do apuro formal e o afastamento do caminho da denúncia moralizante e panfletária.

As desigualdades que estão na base deste tipo de conflito são alvo da reflexão de Nestor Garcia Canclini. Em *Culturas híbridas* (2008), o autor argentino faz uma exploração da questão arte e sociedade com foco na América Latina. Ele aponta uma escassez de pesquisas voltadas aos hábitos culturais da população da região.

Existem estatísticas de frequência de público em algumas instituições e pesquisa de mercado dos meios massivos. Nem as instituições nem a mídia costumam averiguar os padrões de percepção e compreensão a partir dos quais seus públicos se relacionam com os bens culturais; menos ainda, que efeitos geram em sua conduta cotidiana e em sua cultura política (CANCLINI, 2008, p. 140).

Em consonância com a observação tecida pelo antropólogo a respeito da América Latina, o Brasil apresenta uma escassez de pesquisas sobre os hábitos culturais e consumo de arte pela população. Não há uma série histórica que permita uma visão sistêmica.

A primeira macroanálise sobre a vida cultural no país é realizada somente em 1999 em meio à Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (CATELLI; GUEZZI, 2013). Em 2004, uma parceria entre o IBGE, o Ministério da Cultura e o Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (IPEA) produziu o Suplemento de Cultura da Munic, cuja nova edição estava prevista para 2014.

Em 2009, o Ministério da Cultura lançou o caderno Cultura em Números: anuário de estatísticas culturais, que reuniu dados gerados pela Pesquisa Anual de Comércio, pelas Estatísticas Econômicas das Administrações Públicas, pela Pesquisa Nacional por Amostra de

³ Informação fornecida por Moacir dos Anjos em palestra no Centro Universitário Maria Antonia em 2013.

Domicílios (PNAD), pela Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF) e pelo Cadastro Central de Empresas (CATELLI; GUEZZI, 2013). É preciso ressaltar, porém, que o caderno é uma compilação de informações de pesquisas que originalmente não tinham a finalidade de investigar a área de cultura.

Segundo as informações constantes no anuário Cultura em Números (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010), a atividade cultural mais presente nos municípios é o artesanato (64,3%), seguida pela dança (56%), bandas (53%) e a capoeira (49%). Baseado em dados levantados pela empresa de estatísticas Ibope, o documento também mostra que entre as vinte atividades de tempo livre mais praticadas nas principais capitais do Brasil, constam ouvir música, ler livros e ir ao cinema.⁴

As atividades de tempo livre também são objeto de pesquisa da Federação de Comércio do Rio de Janeiro (Fecomércio-RJ). A entidade, em parceria com o Ipsos, realiza regularmente uma pesquisa nacional sobre hábitos culturais. O levantamento entrevista mil pessoas em 70 cidades, incluindo nove regiões metropolitanas.

Em 2014, a pesquisa mostrou que 51% da população desfrutaram, pelo menos uma vez ao longo do ano, de alguma atividade cultural. A preferência dos entrevistados foi ler algum livro (35%). Em seguida, aparecem ir a algum show (28%) e ao cinema (22%), assistir a alguma peça (11%), visitar alguma exposição de arte (8%) e ver algum espetáculo de dança (7%).

Segundo o estudo, a principal razão apresentada pelos brasileiros para não frequentarem atividades culturais é a falta de hábito. O preço não é o principal motivo.

No campo de estudo dos hábitos culturais destacam-se ainda as pesquisas conduzidas por Isaura Botelho a respeito do uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo, realizadas pelo Centro de Estudos da Metrópole (CEM) e pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap). No âmbito da cidade de São Paulo podem ser apontadas ainda as seções dedicadas à cultura dos Indicadores de Referência de Bem-Estar no Município, da Rede Nossa São Paulo, e do DNA Paulistano, do jornal *Folha de S. Paulo*.

⁴ Pesquisa feita em 2005 pelo Ibope em nove capitais: Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, São Paulo, Fortaleza, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro e Salvador.

A partir desde breve panorama, é possível afirmar que há apenas dados dispersos e pouco sistematizados sobre a vida cultural brasileira. A falta de informações sobre os hábitos culturais da população prejudica o planejamento de políticas públicas e a produção acadêmica sobre o campo. Como defendem as pesquisadoras Daniela Ghezzi e Rosana Catelli (CATELLI; GUEZZI, 2013), é necessário produzir regularmente dados estatísticos e pesquisas qualitativas sobre as práticas culturais da população, para além de sua dimensão econômica ou da frequência aos equipamentos culturais existentes.

Somente com esta compreensão dos sentidos e das formas da cultura em nossa sociedade seria possível proceder a uma discussão mais frutífera sobre os caminhos para o setor, e sobre quais posturas poderiam ser tomadas frente às desigualdades enfrentadas em nossa sociedade.

Avaliando as tentativas de aproximação entre público e arte na América Latina, Nestor Garcia Canclini (2008) identifica duas tendências: a contextualização pedagógica e o deslocamento das obras para fora de museus e galerias. A primeira tendência consiste na tentativa de quebrar o monopólio do saber dos especialistas por meio da oferta de informações de contextualização nos museus, por meio de cartazes, visitas monitoradas, panfletos, cenografia e comunicação visual.

Baseados na muito considerada tese de que todo produto artístico está condicionado por um tecido de relações sociais, a museografia, os catálogos, a crítica e os audiovisuais que acompanham as exposições devem situar os quadros e as esculturas em meio a referências contextuais que ajudariam a entendê-los (CANCLINI, 2008, p. 136).

Ao entrar em contato com uma exposição de arte, muitas vezes emergem os sentimentos de temor e insegurança, que são acompanhados de uma postura de reverência. O público acha que não sabe se comportar, que a situação não é confortável e que não sabe o que fazer diante de uma obra de arte. Em resumo, fica intimidado.

A questão do papel social dos museus de arte surgiu com força como resultado das movimentações de maio de 1968 na França (GONÇALVES, 2004). Neste período, estas instituições, acusadas de estarem voltadas apenas para camadas sociais mais privilegiadas, passam a criar iniciativas de valorização do público, com a criação de grandes exposições temporárias internacionais e uma museologia voltada para atrair grandes públicos.

Frente a esta postura expositiva, Canclini descreve duas críticas. Por um lado, os cultos afirmam que este esforço de contextualização prejudica a contemplação desinteressada que deveria caracterizar toda a relação com a arte. “Tanta pedagogia elimina a cumplicidade dos ‘educandos’ com o seu próprio capital cultural, a sedução teatral e até a possibilidade de ver as obras cobertas por multidões” (CANCLINI, 2008, p. 136).

Por outro lado, estudos sobre públicos latino-americanos mostram que as informações oferecidas contribuem pouco para a construção pelo público de novos padrões perceptivos.

Os espectadores não treinados sentem que os resumos da história da arte não anulam a distância entre tudo o que as obras modernas trazem como conhecimento implícito e o que pode ser digerido no instante da visita. O mais frequente é que o público desloque sua concentração da obra para a biografia do artista e substitua a luta com as formas pelas pequenos episódios históricos (CANCLINI, 2008, p. 137).

Sobre a segunda tentativa, a saber, de levar as obras de arte a espaços não-sacralizados como praças, fábricas ou estações de transporte público, Canclini conclui que estas experiências, ainda que importantes para uma reflexão e ressignificação dos ambientes, não são adequadas para todos os tipos de arte.

Mas artistas e nós, sociólogos, descobrimos que as obras feitas levando em conta a autonomia moderna das buscas formais, feitas para espaços onde essas linguagens insulares podem falar sem interferências costumam tornar-se mudas quando são vistas em meio ao ruído urbano [...] (CANCLINI, 2008, p. 138).

Uma terceira opção de aproximação foram as oficinas de criatividade popular, que tinham como objetivo oferecer à população em geral os meios, técnicas e formação artísticas. Este procedimento teve seu auge nos anos 60 e 70, com um posterior declínio.

Em um questionamento sobre a importância da democratização da arte, Canclini lembra que muitas dessas iniciativas terminam por marcar mais fortemente as diferenças culturais.

Divulgar massivamente o que alguns entendem por ‘cultura’ nem sempre é a melhor maneira de fomentar a participação democrática e a sensibilização artística. Porque a divulgação massiva da arte ‘seleta’, ao mesmo tempo que uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção dos que a conhecem, dos que são capazes de separar forma e função, dos que sabem usar o museu (CANCLINI, 2008, 155).

Tendo como ponto de partida uma pesquisa com o público de três exposições de arte no México na década de 80, o autor tece algumas observações sobre hábitos perceptivos nos museus latino-americanos. Na relação do público com as obras de arte, Canclini identifica três movimentos: “a relação entre afetividade e independência criativa, a valorização das obras mais pelo significado dos materiais que do tratamento formal e a combinação do artístico com o decorativo e o útil” (2008, p. 146).

O primeiro movimento implica que o público demonstra mais interesse em obras de arte que abordam diretamente a afetividade cotidiana, vista muitas vezes como aquelas em que o artista praticou mais “pureza” e independência de fatores econômicos ou políticos. Um exemplo podem ser as pinturas de Cândido Portinari que retratam as brincadeiras infantis, como o óleo *Moleques pulando cela*, de 1958.

Figura 5 – *Moleques pulando cela* (1958), de Cândido Portinari

O segundo movimento identificado por Canelini diz respeito à grande importância dada pelo público ao material com que são feitas as obras de arte, que muitas vezes se sobrepõe ao tratamento formal ou ao significado da obra. A grande repercussão causada pela obra *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, de 1991, do artista inglês Damien Hirst, exemplifica como pode ser provocado este tipo de reação: a obra consiste em um tubarão tigre de quase quatro metros mantido conservado em um tanque de formaldeído. A curiosidade e a fascinação causadas pelo animal e pelo material inusitado estimulam o abafamento de possíveis questionamentos propriamente estéticos e de significado.

Figura 6 – *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (1991), de Damien Hirst

Por fim, o terceiro movimento aponta para a intensidade do interesse provocado por objetos utilitários, ou de artes aplicadas e design, nos espaços expositivos. O autor interpreta que os elementos presentes no cotidiano facilitariam a aproximação com as obras. Uma exposição com este tipo de apelo foi Tesouros da China, realizada na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em 2002. A mostra apresentou objetos, como vasos, instrumentos de trabalho e cerâmicas, produzidos no país oriental desde o período neolítico até os dias atuais.

Ao observar os três movimentos acima descritos, é possível observar que as características perceptivas apontadas por Canelini estão em consonância com aquelas descritas por Bourdieu para as classes mais populares, definidas pelo sociólogo francês como gosto da necessidade.

Como conclusão para esta seção, é possível apontar que seriam importantes e frutíferos estudos estatísticos sistemáticos sobre a questão do gosto e o estatuto das artes na sociedade brasileira. Estas informações fomentariam investigações interdisciplinares mais aprofundadas, que possibilitariam uma melhor compreensão de um ambiente cultural polarizado e marcado pela questão da democratização e das desigualdades sociais.

1.2 – O campo contemporâneo das artes

A socióloga Nathalie Heinich (1998) descreve o campo contemporâneo das artes como um espaço de baixa institucionalização, com fronteiras em disputa constante, em que a todo momento se coloca a definição de arte em causa. A produção, discussão, fruição e comércio de arte acontecem em uma rede globalizada, ainda polarizada pelas cidades de Nova Iorque e Londres.

O economista Don Thompson (2012), em sua expedição pelo mundo do comércio de arte, descreve em *O Tubarão de 12 milhões de dólares* as engrenagens da produção contemporânea. Para ele, os artistas bem-sucedidos da atualidade foram aqueles que souberam estabelecer-se como marca, ou em outras palavras, cujo trabalho artístico esteve acompanhado de um trabalho de autopromoção pessoal.

Segundo Thompson, assim pode ser resumida a trajetória de um artista iniciante atualmente: primeiro ele realiza mostras no ateliê e espera ser descoberto por um marchand para entrar no mercado. Com sorte, este marchand realiza uma mostra do artista a cada cerca de 18 meses. Se tiver sucesso, ele passa a participar de feiras de arte menores e galerias de nível mediano, além de ter seu trabalho discutido em revistas de arte.

De cada cinco artistas que iniciam este processo, dois deixam de expor em 5 anos, dois têm um pequeno sucesso e apenas um se torna lucrativo no mercado de arte. Este felizardo então passa a ser disputado pelos marchands e pelas galerias de marca, aquelas mais reconhecidas pelos colecionadores. Um artista em cada 200 atinge a consagração máxima, que é ter obras leiloadas pelas duas maiores casas: a Christie's e a Sotheby's (THOMPSON, 2012).

Neste processo, a influência de grifes de comércio artístico é tão grande que Thompson relata uma grande quantidade de casos em que o comprador fecha negócio com

estes intermediários por telefone, sem nem mesmo ver a obra de arte a ser adquirida. Este panorama atual é alvo de crítica do artista conceitual Joseph Kosuth, em entrevista ao jornal O Globo (FURLANETO, 2013):

Sempre fomos informados e até guiados por uma história das ideias na arte. Mas, há cerca de 15 anos, emergiu uma história do mercado de arte. Ela fala de estrelas, com base em recordes de vendas. Para novos colecionadores que não entendem de arte e para a massa que vende, compra e investe em arte, é um caminho fácil e rápido de estabelecer o que é de 'qualidade'. É um guia pobre, não diz nada da arte em si. Não há distinção entre um artista na moda e que, portanto, vende muito, e um artista com contribuições artísticas históricas, cujo trabalho tem preços mais modestos. Frequentemente preço alto é só efeito a curto prazo de um escândalo eficaz. Para aumentar a confusão, a maioria dos artistas está em ambas as histórias. Não está claro o que a história vai dizer sobre as estrelas desse segunda história, quando o glamour do mercado passar e só restar a arte para ser avaliada. (FURLANETO, 2013)⁵

O atual funcionamento do mercado de arte, com comércio privado de obras, se desenvolveu entre o século XIX e o começo do século XX, tendo como compradores uma nova classe de industriais e comerciantes. Estes clientes acreditavam que não tinham conhecimento de arte suficiente para encomendar obras diretamente para os artistas, então passaram a confiar na chancela de intermediários, como as galerias, os marchands, e na confiabilidade das grandes casas leiloeiras.

É importante lembrar que até o século XVIII não havia o conceito de público como o conhecemos. As obras de arte tinham uma circulação restrita a círculos eclesiásticos e aristocráticos. Neste contexto, a produção era essencialmente financiada, encomendada e desfrutada por um grupo circunscrito à nobreza e aos dirigentes da igreja. Somente no século XVIII passam a se espalhar os teatros, museus e salas de concerto nas cidades europeias, ampliando e tornando menos determinado o público das obras de arte.

Neste processo, despontaram também os críticos de arte. A comparação utilizada pelo crítico Henry Geldzahler é elucidadora:

O artista da Renascença, do Barroco e do século XVIII sabia para quem pintava. O seu pequeno público era claramente definido, e havia um patrimônio comum de conhecimentos artísticos e literários que era pressuposto tanto por parte do artista como por parte do seu patrocinador. Dessa maneira, se determinado trabalho referia-se a um mito ou se uma

⁵ Entrevista realizada pela jornalista Audrey Furlaneto e publicada pelo jornal O Globo na capa do Segundo Caderno em 2 de agosto de 2013.

obra de arte era encomendada para ilustrar um mito pessoal particularmente significativo, ou um incidente histórico, nenhuma das pessoas a quem o quadro era destinado o consideraria difícil; algumas vezes, um quadro complicado, literário, poderá ser um enigma visual elegante, mas havia sempre uma resposta e o problema podia ser resolvido. Foi apenas quando houve um falso passo para a democratização da arte, no século XIX, que o crítico profissional tornou-se necessário, como uma espécie de amortecedor, colocado entre pintor e público (GELDZAHLER, 1975, p.76).

Além da valorização de intermediários, principalmente marchands e críticos, outra característica do campo atual das artes é a autonomização de sua produção artística com ateliês e assistentes. Um dos precursores deste movimento foi o artista Andy Warhol, que de 1962 a 1984 trabalhou no estúdio *The Factory*, em Nova Iorque, onde produzia com assistentes obras em *silkscreen*, litografias e filmes, entre outros.

Nesta dinâmica, muitas vezes o artista se concentra apenas na criação simbólica de suas obras. O trabalho manual não constitui parte essencial de sua produção. Neste sentido, adota-se uma lógica idêntica à produção superindustrial na atualidade, que se concentra em produzir o imaginário, a fantasia, sendo secundária a existência física das mercadorias (BUCCI, 2002).

Nesta construção simbólica da obra de arte, a exposição em grandes museus ou instituições constitui a importante etapa de inscrição na narrativa da história da arte, legitimando uma determinada produção e conferindo a ela um valor de intemporalidade.

Em seu diálogo com o artista Hans Haacke na década de 90, o sociólogo Pierre Bourdieu descreve as inter-relações deste campo, como se configura na contemporaneidade.

Os museus têm necessidade de honorabilidade e da respeitabilidade cultural para atuar junto aos patrocinadores. Os pintores também. Os pintores têm necessidade de expor nos museus para ter entrada no mercado, para ter ajudas públicas. Os museus têm necessidade do reconhecimento das instâncias públicas para ter patrocinadores. Tudo isso compõe um conjunto de pressões e de dependências cruzadas que, mesmo existindo resistências, continuam sendo exercidas (BOURDIEU, 1995, 23).

Neste jogo de pressões cruzadas, a comunicação de massa apresenta-se como um possível meio para conquistar posições mais favoráveis. Nestor Garcia Canclini observa em *Culturas híbridas* que cada vez é mais raro o público ter o contato com obras de arte sem

haver uma prévia aproximação por meio da rede midiática, seja por meio de documentários, de reportagens ou da publicidade.

A arte do último século quis ser o refúgio do imprevisto, do gozo efêmero e incipiente, estar sempre em um lugar diferente daquele em que é buscada. Entretanto, os museus organizam essas buscas e transgressões, os meios massivos nos preparam para chegarmos a elas sem surpresas, situam-nas dentro de um sistema classificatório que é também uma interpretação, uma digestão (CANCLINI, 2008, p. 103).

Ao examinar as funções que poderiam ser assumidas pela arte erudita na atualidade, Canclini descarta algumas posturas bastante comuns, como a tentativa de competição com a mídia ou a crítica apocalíptica à comunicação de massa.

O autor constrói a ideia de que a arte dos nossos tempos pode ocupar um lugar de laboratório, onde se joga e se ensaia, com liberdade, em experiências não capitalizáveis que posteriormente podem ser incorporadas a desenvolvimentos de ordem econômica ou da indústria cultural. Esta imagem é configurada à semelhança da ciência, em que experimentos e descobertas depois se convertem em tecnologia.

Outro estatuto possível é o das práticas ineficazes e gratuitas, presentes ao longo da história em todas as sociedades humanas. Desta forma, as artes estariam inseridas nos processos de produção de prazer, de expressão afetiva e de renovação ritual da identidade.

Atribui-se portanto uma função crítica à arte na atualidade, como defende Herbert Marcuse:

A arte existe de modo a transmitir a sensação da vida, para fazer sentir o objeto, para que se experimente uma pedra ser uma pedra. A finalidade da arte é a sensação do objeto como visão e não como objeto familiar. A arte singulariza os objetos, obscurece as formas familiares e incrementa a dificuldade e a duração da percepção. Na arte, o ato perceptivo é um meio de experimentar o devir do objeto: aquilo que ele já é, na arte, é despojado de importância (MARCUSE, 2000, p.264)

A partir desta necessidade do descolamento do cotidiano e da vivência usual, justifica-se assim o caráter insólito da estética contemporânea, em uma visão utópica de liberdade, de contato com o absoluto e de emancipação do público. Não sendo mais um espelho da realidade, configura-se assim um estatuto filosófico de guia, ou porta de entrada, para uma compreensão mais profunda do real.

Capítulo 2 – O discurso da arte no jornalismo cultural impresso

A seção inicial deste capítulo tem como objetivo apontar possíveis caminhos para reflexões sobre as mediações entre artes visuais e comunicação social. Se por um lado oferece indicações para o estudo interdisciplinar da arte enquanto fenômeno social, por outro lado serve como ponto de partida para uma avaliação crítica do jornalismo cultural praticado atualmente. Trata-se de uma exploração panorâmica sobre o tema, em que são identificadas questões sobre a inserção da comunicação social, em especial o jornalismo, na construção coletiva da arte na atualidade.

Em seguida, o capítulo apresenta um breve histórico do jornalismo cultural praticado pelo jornalismo impresso, em especial os cadernos de cultura. Por fim, reúne dados e reflexões praticadas por pesquisadores e profissionais da área sobre a imprensa cultural da atualidade.

2.1 – Comunicação social e arte: mediações

Inserido em um universo impessoal e concorrencial, descrito no capítulo anterior, o artista dos nossos tempos precisa criar uma marca distintiva para alcançar melhores posições, seja em termos de sucesso temporal, sucesso comercial e notoriedade social. Esta marca é construída por meio do discurso sobre a obra de arte e sobre o artista. A fala sobre a arte não apenas favorece e facilita a sua apreciação, mas integra um momento de produção da obra, de seu sentido e de seu valor. Neste sentido, pode-se formular um papel ambíguo da imprensa em relação aos artistas e a autonomia do campo artístico.

Conforme apontado por Bourdieu (1995), o jornalismo está inserido em uma posição de influenciador-influenciado. Esta posição pode, por exemplo, ser bastante evidenciada quando uma exposição de um artista recebe patrocínio por uma lei de incentivo fiscal: se por um lado notícias positivas sobre as obras e sobre o evento são importantes para o sucesso e manutenção dos investimentos, a empresa patrocinadora, por meio de anúncios, também pode exercer pressão para que seu empreendimento cultural receba cobertura favorável.

Ainda que a internet hoje abra espaço para debate parcialmente desvinculado da produção jornalística tradicional, ainda não se estabeleceu com segurança o alcance e difusão desta forma de interação social. A imprensa, em seus diversos meios, persiste como uma importante fonte de informação e de formação para o público.

No contexto contemporâneo, é possível afirmar que o jornalismo, e a comunicação de massa de maneira geral, contribuem para a formação do olhar do público de artes visuais. Conforme explica Michel Baxandall (1991) em seu trabalho sobre o olhar na Renascença, a interpretação das informações visuais em um determinado momento histórico é influenciada por diversos elementos como os modelos, categorias e métodos de dedução do período, as convenções representativas e as experiências extraídas do ambiente, aquilo que ele denomina por “o olhar de época”.

Entre estas variáveis existem as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atingirá para integrar o resultado desta sua percepção imediata e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta (BAXANDALL, 1991, p. 48).

No século XX, o fotojornalismo e o jornalismo televisivo foram responsáveis pela cristalização de imagens centrais do repertório visual da cultura ocidental, como por exemplo a queda das torres gêmeas do World Trade Center, a visão dos prisioneiros dos campos de concentração ao fim da Segunda Guerra Mundial ou a fuga da garota vietnamita dos ataques de napalm fotografada por Nick Ut em Trang Bang, no ano de 1972.

Figura 7 – atentado terrorista ao World Trade Center (Nova Iorque, 11 de setembro de 2001 – fotografia de Robert Clark / Associated Press)

Estas imagens integram um papel cada vez mais central na construção do nosso espaço social, conforme narra Eugênio Bucci, em uma reflexão sobre os atentados de 11 de setembro.

O ato terrorista descosturou a paisagem e, mais ainda, abriu um rasgo na linguagem, esgarçou a ideologia, deixando ver o lado escuro do cenário. O ato terrorista interferiu na instância do olhar, que conecta a sociedade consigo mesma [...]. É na imagem e pela imagem que as verdades do nosso tempo são feitas e desfeitas (BUCCI, 2009, p. 63).

Desta forma, os hábitos de visão e modos de percepção na atualidade estão ligados à linguagem jornalística, aos enquadramentos mais usuais, à narrativa da reportagem televisiva, aos mecanismos da cobertura ao vivo, à rápida sucessão de imagens. Trata-se de uma maneira específica de olhar o mundo, de construção de uma narrativa dos acontecimentos, de uma temporalidade e de uma espacialidade. A partir desta experiência prática e cotidiana, somada a outras vivências, são decifrados os códigos imagéticos, inclusive aqueles propostos pelas artes visuais. Forma-se um repertório compartilhado pelos artistas e pelo público.

No modernismo, há exemplos de marcas visuais dos próprios produtos da comunicação de massa em obras de artes visuais. Os cubistas Pablo Picasso e Georges Braque utilizam em diversos trabalhos de natureza-morta colagens de recortes de jornal, anexando o próprio suporte físico da imprensa em suas telas. Muitas vezes a própria palavra francesa *journal* é pintada. Estes trabalhos foram produzidos principalmente entre 1907 e 1914.

Um exemplo interessante é *Cachimbo, copo, dados e jornal* (1914) de Georges Braque, em que o artista cola um retângulo da capa de um periódico parisiense no lado esquerdo da tela. O quadro parece reproduzir a mesa de um café, em que uma pausa cotidiana era realizada para o fumo, uma taça de bebida e a leitura do jornal. Mostra assim o quanto a imprensa integrava a vida urbana da época, um dos sinais da modernidade.

Figura 8 – *Cachimbo, copo, dados e jornal* (1914), de Georges Braque

Da mesma forma, os artistas que produzem na contemporaneidade também estão circundados pelas imagens midiáticas e assuntos discutidos pela imprensa mundial e local são problematizados em suas obras. Um exemplo deste procedimento é a série de 79 quadros produzidos pelo colombiano Fernando Botero em 2005 a partir da divulgação de denúncias (e imagens) de tortura a prisioneiros de Abu Ghraib, no Iraque. O tratamento artístico de imagens midiáticas assim é explicado por Lorenzo Mammi.

Hoje a arte não veicula conteúdos universais, nem sequer abrangentes: da universalidade se encarrega um sistema de mídia que já alcançou dimensões mundiais. A universalidade da mídia, porém é falha, porque não se baseia numa persistência de valores, e sim na possibilidade de substituí-los ao infinito. Trabalhando à margem, a arte garante a essa rede globalizada de informação o atrelamento a uma verdade menos descartável (MAMMI, 2012, p. 15).

Os quadros, expostos pela primeira vez no Museu de Arte da *American University*, em Washington, mostram cenas de tortura semelhantes às das imagens publicadas pelos jornais em 2004, quando essas práticas abusivas foram denunciadas. Por meio de seus traços de estilo característicos, formas arredondadas e robustas, a série traz as vítimas, muitas delas nuas, de mãos amarradas, encapuzadas, empilhadas numa pirâmide humana ou aterrorizadas pela presença de um cachorro ameaçador. Para o artista, o objetivo é fixar tais imagens, para além do fluxo midiático, e expressar o horror a estas práticas.

Figura 9 – imagem da série de fotografias tiradas por soldados norte-americanos de prisioneiros de Abu Ghraib, no Iraque (autoria desconhecida)

Figura 10 – *Abu Ghraib 57* (2005), de Fernando Botero

Outro exemplo interessante é Andy Warhol e sua série sobre acidentes automobilísticos (*Morte e Desastre* – 1963), em que ele opta por retirar imagens de reportagens de jornais locais. Uma das obras, *Silver Car Crash (Double Disaster)* tem 2,43 metros de altura e 4 metros de largura e é composta por dois painéis: um com serigrafias e 15 imagens de um acidente, inclusive as vítimas, e outro com um vasto retângulo prateado. Assim, o artista problematiza a espetacularização da violência.

Figura 11 – *Silver Car Crash (Double Disaster)* (1963), de Andy Warhol

Da mesma forma, as serigrafias de celebridades de Warhol se relacionam com uma visualidade típica da imprensa instalada em torno de Hollywood. Suas famosas imagens da atriz Marilyn Monroe, feitas a partir de 1962, foram todas baseadas na foto em preto e branco de divulgação do filme *Torrente de paixão*, de 1953.

Figura 12 – *Marilyn* (1964), de Andy Warhol

Figura 13 – fotografia de Marilyn Monroe para divulgação do filme
Torrente de paixão, de 1953

A partir desta inter-relação entre mídia e arte, o crítico Lorenzo Mammi aponta duas tendências de grande parte da produção atual.

A primeira é que essa produção retira seu valor do fato de se colocar na intersecção entre diferentes campos de produção de imagens, mais do que ser ela própria uma produtora independente de novas imagens. A segunda é que, ao denunciar o choque entre estes campos, repropõe o problema de unidade do mundo, embora a desloque para um horizonte longínquo (MAMMI, 2012, p. 26).

Para além das relações temáticas e visuais, artistas contemporâneos frequentemente problematizam o funcionamento e os mecanismos da cobertura jornalística e da circulação de informações em caráter mundial.

O trabalho artístico sobre um assunto de importância jornalística e midiática também pode ser investigado como estratégia comercial do artista e seus representantes. O universo da cultura pop e das celebridades é por exemplo um dos temas da obra de Jeff Koons, que já criou esculturas super-realistas de Michael Jackson (*Michael Jackson and Bubbles*, 1988), da Pantera Cor-de-rosa (*Pink Panther*, 1988) e da cantora Lady Gaga (*Lady Gaga Artpop*, 2013). Ao aproximar-se deste mundo, o artista atrai a atenção da mídia para seu trabalho.

Figura 14 – fotografia do cantor Michael Jackson com seu chimpanzé de estimação Bubbles (autoria desconhecida)

Figura 15 – *Michael Jackson and Bubbles* (1988), de Jeff Koons

Figura 16 – *Pink Panther* (1988), de Jeff Koons

Figura 17 – *Lady Gaga Artpop* (2013), de Jeff Koons

Por outro lado, uma aproximação política também é possível: o artista Hans Haacke descreve em sua conversa com Bourdieu como denúncias feitas por meio de obras de arte tornam-se pautas da imprensa tradicional.

Obras como a que via as ligações entre a Philip Morris e o senador Helms contêm uma parte de informação até então desconhecida e por conseguinte, produzem um efeito de revelação. [...] O *New York Times* e outros jornais fizeram um longo resumo da minha descoberta e recolheram respostas embaraçadas do porta-voz da empresa (BOURDIEU, 1995, p. 82).

Na obra mencionada, *Helmsboro Country* (1990), Haacke denuncia a ligação entre o senador norte-americano ultraconservador Jesse Helms e a empresa de cigarros Philip Morris. O artista comenta também que o engajamento de sua arte é mal visto por alguns de seus pares, que o acusam de fazer jornalismo. Na contramão desta opinião, ele explica como a relação com a imprensa pode ser importante para a atuação artística de caráter mais político.

Figura 18 – *Helmsboro Country* (1990), de Hans Haacke

Aparentemente, a natureza sensível do contexto dentro do qual se insere alguma coisa, ou a maneira pela qual opera, podem iniciar um debate público, entretanto, isto não funciona se a imprensa não assumir o papel de amplificador e fórum para o debate. Deve haver aí uma espécie de colaboração (BOURDIEU, 1995, p. 31).

Essa necessidade de colaboração mencionada por Haacke evidencia que, em meio à construção coletiva da arte, o jornalismo é um dos atores no processo de divulgação e formação de prestígio de artistas para a sociedade em geral.

A divulgação do Impressionismo e a construção de uma reflexão crítica sobre este movimento feitas pelos jornais são uma das primeiras experiências neste sentido. A trajetória é descrita pelo casal White em seu livro *Canvases and careers: institutional change in the French Painting World* (1965). Para os pesquisadores, a crítica do Impressionismo inaugurou um novo tipo de instrução, com explicações sobre estilo e método de pintura. “*The critical interpreters of Impressionist Painting filled three roles: that of publicist, whether positive or negative; that of ideologue of the new painter; and that of theorist.*” (WHITE, 1965, p. 119).

O casal identificou, a partir do estudo das publicações da época, que os impressionistas receberam uma boa parcela de publicidade nos maiores jornais daquele tempo, ainda que fosse uma publicidade negativa. Já para os jovens jornalistas, defender os pintores rebeldes era uma maneira de criar um nome e impulsionar a carreira. E a presença de jornalistas no círculo de amigos dos pintores foi fundamental na criação de um canal de comunicação com o público.

Para os White, a forma como os jornais se relacionaram com o Impressionismo inaugura a publicidade do novo sistema artístico, fundado na dupla marchand-crítico. “*The laudatory review became a substitute for a Salon medal. The negative review was no less important in drawing attention to a painter or a movement*” (WHITE, 1965, p. 151).

No contexto do Impressionismo, a imprensa francesa se consolidava tecnologicamente. Na construção simbólica do movimento, as críticas e textos sobre as tendências de vanguarda auxiliaram no processo de criação de uma demanda e de condições de recepção para esta produção inovadora.

Neste sentido, as aparições de um artista ou de uma obra na imprensa refletem um processo de construção da reputação e até de conservação desta reputação ao longo da história.

A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros, como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de grife ou da assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto conferir valor, e de tirar lucros dessa operação (BOURDIEU, 2005, p. 170).

Atualmente, do ponto de vista da carreira de um artista, ser objeto dos meios de comunicação de grande circulação pode ter um efeito duplo. No que se refere ao prestígio junto aos pares, a exposição midiática pode ter um efeito negativo, ligado à excessiva popularização e “comercialização” do artista.

Um exemplo interessante é a produção de Romero Britto, cuja rejeição pela crítica foi objeto de uma reportagem do caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, publicada em maio de 2015. O texto jornalístico aponta, comparando-o com o escritor Paulo Coelho: “O sucesso que eles têm de público é inversamente proporcional à virulência com a qual são tratados em suas áreas” (BALLOUSSIER, 2015). Entrevistado, Pedro Mastrubono, diretor do Instituto Volpi, resume sua repulsa: “Sua obra é o fast-food das artes plásticas. A massa consome com mais facilidade gatinhos multicoloridos, assim como há mais consumidores de cachaça, comparado com quem aprecia um Romanée Conti”, referindo-se ao vinho francês.

Por outro lado, atualmente a divulgação pode favorecer a escolha do artista para receber recursos por meio de leis de incentivo, já que a lógica deste sistema de financiamento está ligada à do marketing empresarial, lógica esta que anseia captar positivamente o olhar do maior público possível.

Existe, ainda, um leque de publicações e espaços especializados nos quais o funcionamento do processo de prestígio ocorre inter pares. Nestes espaços predomina a lógica da hierarquia interna ao campo artístico, conforme descrita por Bourdieu (2005): reconhecimento pelos pares, sucesso com o público com alto capital cultural e criação de obras que “fazem seu público”.

Nesta operação social de formação de notoriedade, há ainda a variável do valor monetário das obras de arte. Em sua exploração sobre o mercado de arte contemporânea, Thompson (2012) atribui um papel determinante no sistema à divulgação em escala global dos preços atingidos pelas obras em leilões. O economista descreve o gatilho de

remarcação do valor de venda de quadros e esculturas a partir dos recordes atingidos por seus artistas em vendas em leilões das tradicionais casas de leilão Sotheby's e Christie's.

Se por um lado Thompson constata uma redução no papel dos críticos no sistema artístico, ele afirma que a divulgação dos valores de venda modifica radicalmente este sistema. Mas qual é, para ele, a importância do preço neste campo? “Num mercado onde as informações são escassas e pouco confiáveis, a primeira regra é que o nível de preço sinaliza a reputação do artista, o status do negociante e o status do comprador pretendido” (THOMPSON, 2012, p. 278).

O autor chega a questionar o impacto da divulgação dos preços nos leilões na construção da história da arte.

Curadores e críticos também seguem os ditames dos preços. Obras caras adquirem significado em parte porque são caras. [...] A história da arte contemporânea seria diferente se os resultados dos leilões não fossem divulgados, se não houvesse nenhuma notícia sobre um Klimt vendido a 135 milhões de dólares ou sobre *Lullaby Spring*, de Hirst, a 9,7 milhões de libras (THOMPSON, 2012, p. 261).

Em sua descrição do trabalho dos marchands e das galerias do setor primário (aquelas que têm contato direto com o artista), Thompson deixa claro que a promoção do artista em publicações de imprensa especializada e da grande imprensa integra o trabalho de estímulo à valorização das obras. Como apontam pensadores da pós-modernidade, como Jamenson (2001) e Lipovestky (2011), há uma convergência entre a cultura e a economia, estando a primeira atualmente voltada para a produção de mercadorias, sob a lógica comercial.

Desta forma, as reportagens sobre os grandes leilões de arte, para além da curiosidade sobre o mundo dos super-ricos e seus gastos exorbitantes, constituem uma estratégia comercial para a valorização econômica de obras, movimentos e artistas. Faz-se necessário então uma reflexão sobre de que forma ocorre esta relação entre as redações e as grandes casas de leilão e galerias. No campo acadêmico do jornalismo, é possível ainda propor um debate ético sobre o funcionamento desta relação.

2.2 – Uma breve história da cultura nos jornais brasileiros

Esta seção tem como escopo apresentar um breve panorama do jornalismo cultural impresso. Sem o objetivo de propor uma sistematização da história desta modalidade de imprensa, pretende oferecer dados contextuais ao corpus de exercício do presente trabalho, relacionados ao público, às técnicas, aos profissionais e aos fatos noticiáveis em diferentes períodos.

Até o século XVII, a arte era destinada principalmente para consumo aristocrático e eclesiástico. No século XVIII, começam a se espalhar nas grandes cidades europeias teatros, salas de concerto e museus. A crítica, publicada em jornais e revistas, reflete as discussões nos cafés, salões e outros espaços públicos em surgimento. Este processo ocorre em meio a um mais amplo processo de mudança social, que inclui o avanço da urbanização, o estabelecimento do capitalismo industrial e o fortalecimento dos estados nacionais. A consolidação do campo cultural como expressão coletiva tem início no século XIX, desenvolvimento coincidente com o crescimento da imprensa na Europa.

A crítica de arte, em textos fortemente opinativos, prepondera neste jornalismo dos séculos XVIII e XIX. “O critério de atualidade, de acontecimento, era mais rarefeito. O texto analítico, dissertativo, predominava. [...] A noção contemporânea de reportagem ainda não havia se estruturado” (BUITONI, 2000, p. 59).

No Brasil, o processo de estabelecimento de um sistema de produção e consumo cultural efetivamente se inicia somente em 1808, com a chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro. Neste período são estabelecidas escolas, academias, faculdades, bibliotecas e a Imprensa Régia. O processo de consolidação acontece mais lentamente, devido ao alto nível de analfabetismo e a baixa taxa de urbanização.

Na prática, em termos urbanos e públicos, só vai ser possível falar em consumo e crítica cultural boas décadas mais tarde. Ou, para ser mais exato, a partir das últimas décadas daquele século. E de modo mais significativo, a partir dos anos 1930 (GADINI, 2009, p. 128).

O jornalismo cultural nacional nasce influenciado pela tradição francesa, fundada no século XVIII por Diderot, ao escrever resenhas dos salões da academia francesa. No século XIX, estabeleceu-se nos diários nacionais, como forma de incrementar a venda dos

jornais, a inserção de textos de variedades no rodapé das páginas: folhetins, crônicas, críticas literárias e teatrais, entre outros. Os assuntos culturais, portanto, são publicados com os demais assuntos, principalmente nas edições de fim de semana.

A presença de escritores nessas páginas vai ser visível, até porque a ausência de casas editoriais forçava-os a ocupar as seções literárias das edições de final de semana dos diários ou mesmo dos semanários e mensários que já circulavam em vários Estados brasileiros (GADINI, 2009, p. 133).

É interessante observar a proximidade dos textos de jornalismo cultural com a coluna social. Muitos dos assuntos culturais do passado englobavam ou eram abordados sob o viés típico desta seção. Exposições, concertos e outras atividades eram noticiadas como eventos da alta sociedade, o que também empresta um estatuto elevado às artes. Este casamento entre as seções pode ser observado até os dias de hoje, em diversos graus e é uma amostra da força das atividades culturais como elemento agregador de classe.

Com o passar do tempo, a cultura passa a ganhar mais espaço, tanto social como jornalisticamente. No início do século XX, o jornal *Correio da Manhã* passa a dedicar seções específicas para o campo cultural. Na década de 20, em especial nas duas primeiras décadas, os jornais foram o palco do debate sobre as vanguardas.

Nesta polêmica, se destaca a publicação do artigo “Paranoia ou mistificação”, em 1917, de Monteiro Lobato, no jornal *O Estado de S. Paulo*. O texto, em que Lobato faz duras críticas a uma mostra de Anita Malfatti, fica marcado como uma espécie de síntese da crítica conservadora, ou acadêmica, que avalia obras novas a partir de princípios estéticos vinculados à convenção de uma época, considerados imutáveis (COELHO, 2006). Em resposta, Oswald de Andrade publica em 1918 “A exposição Anita Malfatti” no *Jornal do Commercio*. O ponto de vista dos modernistas era de que uma nova realidade demanda uma nova linguagem artística, inovadora.

Segundo Marcelo Coelho (2006), os modernistas tinham dificuldade em conquistar ressonância nas discussões com os acadêmicos, por conta do perfil extremamente conservador do público dos jornais em que seus artigos eram publicados, em especial o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Commercio*.

Conforme mencionado anteriormente, o processo de inclusão dos assuntos culturais nas publicações se fortalece na década de 30, marcada pela urbanização, pela criação das

primeiras universidades e do rádio. Neste período, há uma grande presença de intelectuais nas equipes dos jornais. Mário de Andrade, por exemplo, é crítico do *Diário de São Paulo* de 1933 a 1935.

Nos anos 40, inicia-se o movimento rumo ao estabelecimento de uma cultura de massa. No cinema, são criados os estúdios Atlântida (1941) e Vera Cruz (1949); nas artes plásticas, nascem o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948); nas artes cênicas é aberto o Teatro Brasileiro de Comédia (1948), em São Paulo. Concomitantemente, ocorre a abertura à discussão das características e efeitos dessa nova modalidade cultural, em especial o debate da oposição entre cultura erudita e de massas, que chega ao auge no início dos anos 60.

O surgimento dos museus no fim da década de 40, em especial, está intimamente ligado ao campo das comunicações. Em seu artigo para o livro *Sociologia das artes visuais no Brasil*, Juliana Neves (2012) descreve a relação da fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) com a publicação do Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*, ambos por iniciativa de Assis Chateaubriand.

O jornal foi utilizado para aproximar o público, principalmente as elites, do novo museu que surgia na capital paulista. Preparou ainda o terreno para as novas experiências artísticas do Museu de Arte Moderna (MAM), criado em São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho.

Nas décadas de 1940 e 1950, os jornais paulistanos assumiram posições estratégicas nesse circuito na medida em que eram considerados, entre os demais veículos de comunicação, os maiores difusores de iniciativas culturais. [...] [O *Diário de S. Paulo*] teve o mérito de concentrar e organizar em um só veículo a matéria cultural do período e, neste sentido, polarizou no que diz respeito à divulgação e à crítica, as realizações culturais de mecenas da época (NEVES, 2012, p. 43).

Da mesma forma, em seu artigo sobre o mercado de arte no Brasil em meados do século XX, Maria Lucia Bueno (2012) identifica a importância da burguesia ligada aos meios de comunicação no financiamento de uma rede de arte moderna no país. Se em 1947, Chateaubriand, dono dos Diários Associados, Rádio e TV Tupi, criou o Museu de Arte de São Paulo, Niomar Muniz Sodré Bittencourt, dona do jornal *Correio da Manhã*, cria em 1949 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Este tipo de ligação entre instituições artísticas e veículos de comunicação pode inclusive gerar uma reflexão sobre o desenvolvimento da crítica no país, conforme observa a autora:

Com a expansão das empresas jornalísticas – vinculadas às instituições que promoviam a arte moderna – a crítica de arte passou por uma fase de desenvolvimento e profissionalização (BUENO, 2012, p. 83).

Nas décadas de 50 e 60, é notada uma profusão de suplementos culturais, criados no mesmo momento em que o país consolida sua indústria de bens culturais, em especial a indústria fonográfica, o cinema e a televisão.

Até os anos 50, o jornalismo cultural tem forte caráter autoral, com textos marcados pelos estilos de críticos e escritores-colaboradores. Os suplementos culturais são publicados normalmente aos finais de semana e trazem textos opinativos, analíticos e literários. O suplemento considerado mais marcante na história deste período é o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, criado em 1956 por Antonio Candido.

No mesmo ano, foi criado o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em que colaboraram poetas, escritores e artistas plásticos. Na equipe que elabora o suplemento está o poeta Ferreira Gullar, que também escreve regularmente na publicação. O suplemento foi utilizado por Gullar para desenvolver um debate sobre o concretismo, com a publicação dos artigos *Poesia Concreta: Experiência Fenomenológica* (1957), *A Teoria do Não-Objeto* (1959) e o *Manifesto Neoconcreto* (1959). O manifesto, publicado durante a 1ª Exposição Neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi também assinado por Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Como lembra Alzira Abreu (2002), as redações eram no passado espaços de prestígio intelectual, em que atuaram grandes escritores e críticos.

Esta posição dos jornais como palco de grandes debates culturais mostra a hegemonia dos impressos até os anos 50, período em que reinavam juntamente com o rádio. Durante toda a década de 50, o processo de industrialização se acelerou e gerou uma transição das fontes de receita, passando da dependência de “favores do Estado”, dos classificados e da publicidade de lojas, para anúncios de produtos industriais, criados pelas primeiras agências de propaganda (ABREU, 2002, p.9).

No mesmo momento, os jornais brasileiros, notadamente os cariocas *Última Hora* e *Jornal do Brasil*, introduzem no país o modelo jornalístico norte-americano, que dá ênfase à notícia e à informação. Em 1951, o *Diário Carioca*, por exemplo, introduziu o uso do *lead*, parágrafo inicial da notícia que apresenta as principais informações do fato reportado.

Desta forma, é possível apontar que os suplementos oferecem semanalmente o conteúdo opinativo e interpretativo que vai sendo deixado de lado pelas edições diárias. Ao mesmo tempo, conferem prestígio ao jornal, por atrair a contribuição de intelectuais de várias áreas do saber. Nos suplementos literários são publicados textos dos mais diversos gêneros: crítica literária, crônicas, contos, resenhas, poesias, artigos, ensaios e biografias.

Ao longo da história do jornalismo impresso no Brasil, houve um gradual processo de repartição temática das notícias de arte, entretenimento e variedades, por meio do destacamento desta seção do restante do jornal, normalmente em um caderno específico, que ainda engloba as tiras de quadrinhos, o horóscopo e as palavras cruzadas.

Já ao fim da década de 50 nascem os primeiros cadernos diários de cultura. O pioneiro é o Caderno B, do *Jornal do Brasil*, criado em 1958. Ele inaugura também uma feição gráfica que se mantém até a atualidade: a adoção de fotos em tamanho grande, manchetes e chamadas em destaque. No ano seguinte, em 1959, surge o *Folha Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, que integra o corpus do presente trabalho.

Figura 19 – reprodução da capa do caderno Folha Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo* (edição de 18 de dezembro de 1959)

Como aponta Alzira Alves de Abreu (2002), as últimas décadas do século XX marcam uma modernização da imprensa brasileira, tanto em termos de investimentos técnicos quanto em sua gestão, com uma consequente concentração dos meios de comunicação.

O modelo de caderno de cultura vai aos poucos sendo adotado, tornando-se na década de 90 o padrão em publicações de médio e grande porte.

O surgimento da maioria dos cadernos culturais – a partir da década de 50 – está diretamente associado ao fortalecimento das bases da indústria cultural, envolvendo assim o aumento da faixa do público consumidor e o consequente aumento do poder aquisitivo em geral. E, ainda, relaciona-se ao aumento populacional, barateamento de algumas condições técnicas de acesso aos bens de consumo cultural, urbanização e o desenvolvimento dos sistemas de transporte rodoviário (GADINI, 2009, p. 178).

As décadas de 60 e 70 veem o crescimento intenso das indústrias do cinema e do disco e a profissionalização da publicidade. Segundo a pesquisadora Dulcília Buitoni (2000), após a década de 70, o jornalismo cultural passa por um processo de simplificação e padronização, com o crescimento na quantidade de pautas ligadas ao mercado, e por uma redução na quantidade e na qualidade das críticas. Grande espaço passa a ser dedicado aos guias de consulta rápida, com a programação semanal organizada em tópicos e ícones que expressam rapidamente uma avaliação, como as famosas estrelinhas. Há ainda uma hibridização ente baixa e alta cultura.

Este enfraquecimento crítico é analisado por Sérgio Luiz Gadini (2009) como efeito de uma série de acontecimentos que marcaram o cenário cultural brasileiro entre 1950 e 2000. Em primeiro lugar, a redução, nos jornais, do espaço dedicado ao campo intelectual. Com o período da ditadura militar (1964-1989), grupos culturais foram associados a grupos políticos, sofrendo perseguição e censura. Ao mesmo tempo, houve um fortalecimento da cultura televisiva.

Neste contexto, houve uma ênfase na discussão da questão do nacionalismo estético e a imprensa alternativa exercitava uma crítica fortemente ligada à ideia de intervenção social ou política por meio da arte (COELHO, 2006). O objetivo era delimitar uma arte que expressasse as especificidades do Brasil e, a partir disso, exprimisse uma certa universalidade.

Há ainda uma transição no perfil dos autores dos textos. Aos poucos, intelectuais e escritores têm sua atuação limitada à publicação de crônicas, colunas e artigos, sendo substituídos por jornalistas profissionais. Esta mudança nas redações é objeto de interessante relato do sociólogo José Carlos Durand:

A intensificação das vendas [de obras de arte] deu-se num momento em que os escritores e intelectuais de renome, que se incumbiam da crítica de pintura na etapa anterior, chegavam ao fim da carreira e da vida. Trata-se de pessoas em geral de origem em famílias de elite que puderam se iniciar nas artes mediante estágios prolongados em Paris, Londres e outras capitais. Eles lá estiveram durante anos para a realização de um curso superior numa época em que isso era praxe entre os filhos da fração dominante da classe dominante brasileira. Puderam, assim, frequentar museus, ateliês de artistas, conhecer diplomatas brasileiros e, através deles, críticos de arte e dirigentes culturais dos países onde estudavam. Em suma, puderam formar um capital social e cultural de grande raridade e, portanto, de enorme valia no Brasil. Assim, quando a Segunda Guerra obrigou-os a voltar ao Brasil, eles se tornaram autoridades reconhecidas em artes plásticas. [...] Tinham geralmente legitimidade cultural e a possibilidade de escrever apenas sobre os pintores que lhes agradassem. [...] Nos anos 60, já velhos, os críticos de arte originários nas elites e ‘construtores de instituições’ começaram a ser substituídos por jornalistas autodidatas. A partir de um trabalho formativo de

redação, alguns jornalistas em início de carreira passaram a escrever com frequência sobre pintura e acabaram reconhecidos no interior do campo artístico como críticos [...] (DURAND, 1990, p. 7).

Acompanhada à consolidação desta profissionalização, segundo os pesquisadores Cida Golin e Everton Cardoso (2010), nos anos 80 pôde ser observada a consolidação da cadernização. O Segundo Caderno de *O Globo*, integrante do corpus do presente trabalho, passa a circular diariamente em 1984, o Caderno 2 do *Estado de S. Paulo* é criado em 1986, mesmo ano em que é lançado o caderno Ideias do *Jornal do Brasil*.

Figura 20 – reprodução da capa do Segundo Caderno do jornal *O Globo* (edição de 19 de setembro de 1984)

A partir da década de 80, os jornais passam a utilizar estudos mercadológicos e ações de marketing voltadas para garantir seu êxito comercial. Para Alzira de Abreu (2002), o conteúdo, a linguagem e a apresentação dos meios de comunicação passam a ser adequados a características do público, seus gostos e valores. Isso explica uma transição temática dos cadernos de cultura, com uma diversificação dos assuntos abordados.

Para Golin e Cardoso, neste período, o caderno Ilustrada é pioneiro na abordagem da cultura pop.

Há a proeminente discussão do conceito de pós-moderno, bem como a emergência de uma cultura pop voltada para a hegemonia cultural norte-americana, cinema para grandes públicos, universalização do rock e ênfase no cosmopolitismo e no mercado. O jornalismo cultural mimetizou a efervescência daquele período, adotando as lógicas publicitárias do slogan, do in-out, dos produtos e dos estilos efêmeros, dirigindo-se, sobretudo aos leitores jovens de classe média nos grandes centros do Sudeste do país (CARDOSO; GOLIN, 2010, p. 192).

Durante a década de 80, o Ilustrada contou com colaboradores como Ruy Castro, Décio Pignatari e Paulo Francis. Na descrição de Daniel Piza (2003), ao mesmo tempo em que eram publicadas reportagens de “variedades”, sobre novas tendências, os textos traziam marcas autorais, sendo os jornalistas convidados a integrar a reportagem à crítica. Esta tendência perdurou até meados dos anos 90, quando a agenda cultural se tornou dominante.

Outro fenômeno é a ampliação da gama de assuntos tratados nos cadernos culturais com a incorporação de assuntos como moda, gastronomia e design. Esta produção adquire uma importância simbólica crescente, passando a ser objeto de imprensa de cultura, ao lado de linguagens mais tradicionais, como as artes plásticas, a música e a literatura.

Uma característica que se torna majoritária no final do século XX é a publicação de textos mais curtos, com abordagem utilitária, e a utilização de recursos gráficos, como tabelas, quadros e mapas. Mesmo as críticas são alocadas em espaços demarcados graficamente e encaradas como acessórias ao texto principal. Estas escolhas editoriais buscam reunir de maneira simplificada dados contextuais e os critérios em mutação em torno dos assuntos reportados, externos à vivência imediata dos leitores. Esta estratégia chega a um extremo nas tabelas de “mais vendidos”, “mais vistos” etc. “O caráter arbitrário, como que numa espécie de golpe de Estado, dessas novas tabelas de in e de out,

de ‘pode’ e ‘não pode’ faz parte do todo o marketing – e também do apelo jornalístico – que cercou o pós-moderno” (COELHO, 2006, p. 284).

A menor vitalidade do jornalismo cultural praticado a partir dos anos 90 é entendida pelo crítico Lorenzo Mammì em um quadro de arrefecimento do próprio campo artístico, indicado por exemplo pela queda nas impressões de catálogos pelas galerias. Ele comenta: “É possível que o começo da década de 90 seja lembrado como uma fase de transição, não pelo valor das obras, e sim por falta de documentação, por ausência de discurso” (MAMMÌ, 2012, 329).

Nesse contexto de arrefecimento, como será discutido a seguir, um debate importante entre os pesquisadores que se dedicam ao jornalismo cultural é o questionamento se esta modalidade jornalística deve se restringir ao universo da arte, ou deve englobar o largo campo da cultura, com a circulação geral de produtos simbólicos e estéticos.

As decorrências deste processo histórico, marcado pela transição de predominância do opinativo para o informativo e pela inclusão de novos temas, das variedades e do entretenimento nas páginas culturais, prepondera nas problematizações e discussões em torno do jornalismo cultural praticado na atualidade.

2.3 – Jornalismo cultural impresso hoje

Atualmente os jornais de grande e médio porte no Brasil publicam diariamente um caderno de cultura, que engloba em diferentes proporções informações sobre artes, celebridades, variedades e roteiro cultural.

Segundo levantamento realizado por Gadini (2009) em cadernos culturais de 20 periódicos brasileiros, estas seções apresentam em geral a seguinte composição: 40% são dedicados a matérias jornalísticas e crítica cultural, 50% são ocupados pela coluna social, pelo roteiro cultural e pelo guia de televisão e os 10% restantes são destinados a variedades, como horóscopo, quadrinhos e palavras cruzadas.

A partir destes dados é possível observar que persiste a ligação dos assuntos culturais e artísticos com a ideia do universo lúdico, representado pelas palavras cruzadas e pelo horóscopo. Esta ligação, de certa forma paradoxal, relaciona a arte a um círculo do acessório e do lúdico, do lazer e da falta de pretensão.

Assim o autor resume as características gerais dos cadernos culturais:

Textos próprios, exclusivos no formato e estrutura discursiva, mais imagens de divulgação do que de produção do jornal, títulos abertos (com abordagens genéricas, por vezes poéticas, onde também se encontram jogos de palavras com eventuais analogias a outras obras e referências culturais históricas), legendas indicativas e explicativas e poucas fontes entrevistadas (na grande maioria dos diários, apenas as fontes que ‘divulgam’ o próprio trabalho ou o produto que é pauta). Além disso, o serviço ao final do texto é uma marca das matérias culturais. Essas são as principais características que imprimem especificidades à produção dos cadernos culturais do jornalismo brasileiro contemporâneo (GADINI, 2009, p. 289).

Com relação ao critério de hierarquia dos acontecimentos, observa-se o fenômeno do jornalismo cultural apresentar a preponderância de acontecimentos suscitados, aqueles que são preparados por um setor institucional com fins estratégicos. Estes acontecimentos, classificados por Charaudeau (2010) como uma das possibilidades de influência de instâncias políticas e econômicas no discurso da mídia, são representados no jornalismo de cultura pelos lançamentos de filmes, exposições e livros, e pelos grandes eventos como a entrega anual do Oscar, as bienais e os festivais. Os cadernos apresentam também uma boa representatividade de acontecimentos programados, por exemplo, as efemérides de vida e morte de artistas ou a lembrança de marcos históricos como a Semana de Arte Moderna de 1922.

Neste sentido, o jornalismo cultural segue um calendário anual, normalmente concentrado de abril a junho e de agosto ao início de dezembro, quando acontecem lançamentos de obras, iniciativas, eventos e atividades. Neste ciclo, destacam-se produtos promovidos por alta divulgação publicitária e eventos de alto impacto público no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nos jornais destas duas capitais, as matérias locais compõem de 80% a 100% do material publicado (GADINI, 2009, p. 199).

Sobre a preponderância do acontecimento suscitado, o sociólogo Pierre Bourdieu observa a criação de instrumentos de ascendência da economia sobre a produção cultural:

o trabalho de relações públicas das empresas, tanto do setor cultural quanto das patrocinadoras de cultura, faz com que grandes eventos se tornem fonte de publicidade gratuita na imprensa.

Foi com satisfação que os *experts* da comunicação e seus colegas de *marketing* descobriram que o prestígio e o poder destes fóruns míticos estão à sua disposição. As emanções rentabilizadas do Bem, do Verdadeiro e do Belo, desembaraçados de todas as suspeitas, representam um enorme capital simbólico, mesmo se ele é dificilmente quantificável (BOURDIEU, 1995, p. 134).

Entre os agentes sociais que são atores neste processo de disputa pelo capital simbólico do jornalismo cultural estão: os criadores das obras artísticas em circulação, as agências e assessorias de produção cultural, secretarias e departamentos públicos e os espaços sociais de comercialização, como livrarias e galerias.

Neste cenário, Gadini (2009) entende o texto jornalístico como intrinsecamente ligado ao âmbito dos processos culturais e, por isso, um “fato da cultura”. Eventos e tradições culturais passam a ser instituídos em espaços e suportes tecnológicos ligados ao campo midiático. Um exemplo neste sentido é o desfile de carnaval, atualmente planejado pelos carnavalescos muito mais para impressionar os telespectadores do que para encantar o público presente nos sambódromos.

Em meio a esta disputa por espaço midiático, a grande dependência dos cadernos culturais do trabalho das assessorias de comunicação e relações públicas é atualmente uma das críticas mais recorrentes entre profissionais e pesquisadores do jornalismo de cultura. Esta relação decorre de uma visão coincidente entre a cultura e o consumo cultural, que faz com que o jornalismo se dedique a divulgar e discutir apenas produtos culturais, como filmes, discos, espetáculos e eventos.

Nos debates promovidos pelo programa Rumos do Itaú Cultural em 2007, Cremilda Medina defendeu a superação desta dificuldade por meio da democratização da pauta cultural.

Na mídia contemporânea se constata um certo desprezo ou desleixo por essa democratização dos sentidos. Elegem-se alguns artistas e produtos de arte, por exemplo, como os únicos passíveis de serem noticiados e criticados e não há o acompanhamento democrático, através da reportagem, das tendências da arte brasileira de todos os artistas, sejam eles consagrados ou não; de todas as manifestações, da periferia ou do centro (MEDINA, 2007, p. 34).

De maneira bastante consonante, o crítico Mauricio Stycer (2007) elenca no mesmo debate os seis principais problemas do setor: excesso de espaço para o jornalismo cultural (um caderno diário), excesso de ofertas da indústria cultural (dificuldade de seleção), contaminação do jornalismo pela publicidade, rejeição da cobertura da questão do patrocínio e das leis de incentivo, jornalismo de celebridades (proeminência da vida sobre a obra) e poder muito grande das assessorias de imprensa sobre as pautas de jornalismo cultural.

Se por um lado requer-se o abarcamento de uma maior gama de fenômenos culturais, por outro lado aponta-se a necessidade do aprofundamento nos assuntos pautados pela imprensa, por meio da problematização, contextualização, discussão e interpretação.

Queremos que estes jornalistas comecem a pensar seu campo não apenas em termos estéticos, mas também como algo ligado ao mundo real. Queremos que compreendam que as artes são uma grande indústria. É realmente importante cobrir as artes não apenas a partir da estética, mas também como um sistema sociológico, econômico e político (STYCER, 2007, p. 37).

Em artigo para o projeto Princípios Inconstantes, também promovido pelo Itaú Cultural, Rachel Bertol (2010) lembra que a multiplicação das possibilidades das mídias apresenta novos desafios aos críticos culturais.

Antes havia críticos de cinema que escreviam apenas sobre filmes, ou críticos de jogos que escreviam apenas sobre jogos. No mundo da transmídia o crítico precisa acompanhar o que acontece através de uma variedade de expressões midiáticas (BERTOL, 2010, p.19).

O apontamento de Rachel Bertol leva-nos à reflexão do campo da cultura como um espaço em constante mutação, seja das posições ocupadas por seus autores, seja pelas ideias e parâmetros estabelecidos em seu interior. Por isso, é possível afirmar que além dos ajustes apontados por profissionais e pesquisadores da área, o principal desafio do jornalismo cultural é acompanhar os princípios inconstantes e fragmentários do campo, conforme propõe José Castello (2010).

De acordo com o crítico, o jornalismo cultural deve procurar ser uma mostra desta fragmentação e inconstância, sem a pretensão de dirigi-las, ordená-las e, ao mesmo tempo, sem afastar-se deste processo. O bom jornalismo cultural, conclui Castello, deveria se arriscar pelas rupturas e fronteiras da cultura (2010, p.28).

Para concluir, a partir das reflexões desenroladas ao longo do capítulo, a descrição das características do jornalismo cultural praticado atualmente e das preocupações geradas por acadêmicos e profissionais em torno desta produção, é possível identificar algumas relações de oposições que fundam eixos em torno dos quais este tipo de imprensa se constrói. São elas: tradicional e inovador, interesse econômico e interesse cultural, cultura de massa / popular e cultura erudita, intelectuais / especialistas e jornalistas profissionais, artes tradicionais e novas produções simbólicas, e, por fim, opinião e informação.

Capítulo 3 – O campo da arte em movimento: análise dos textos jornalísticos

Como pintar um retrato do campo artístico se este se apresenta como espaço dinâmico? A captura de posições, antagonismos e sentidos deste universo pode ser realizada por meio da observação das representações sociais presentes nas mediações jornalísticas sobre os objetos artísticos. O presente trabalho explorou os discursos utilizados pelos jornais diários sobre artes visuais, de forma a verificar as características e as implicações destas falas sobre a arte.

Como explorado mais detalhadamente no segundo capítulo do presente trabalho, o suporte jornalístico escolhido para o estudo, o jornal impresso, tradicionalmente dedica atenção e espaço aos fenômenos culturais. Esta característica pode em parte ser explicada pela própria gênese histórica do meio, ligada à participação de escritores e literatos, e em parte em termos das características comunicacionais do suporte empregado.

O *corpus* de estudo adotado compreende os textos publicados sobre artes visuais durante os meses de julho, agosto e setembro de 2013 no caderno Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo* e no Segundo Caderno de *O Globo*. No total, foi realizada a leitura atenta de 241 textos, entre reportagens, notícias e notas⁶. O período escolhido compreende meses de grande intensidade de atividades do setor, com a promoção de grandes exposições e de uma feira de arte. Ao mesmo tempo, nos meses escolhidos não incidem sazonalidades como o Carnaval e as festividades de fim de ano.

Os jornais escolhidos são, em termos de imprensa tradicional, os primeiros lugares no ranking dos diários mais lidos do Brasil, segundo o Instituto Verificador de Circulação (IVC). A escolha dos veículos justifica-se também por possibilitar a observação do trabalho jornalístico ao redor dos dois núcleos mais bem estruturados em termos de ofertas culturais do país, a saber, as cidades do Rio de Janeiro (*O Globo*) e São Paulo (*Folha de S. Paulo*).

Dos textos analisados, 91 foram publicados pelo jornal *Folha de S. Paulo* e 150 foram publicados pelo *O Globo*. A diferença possivelmente se deve ao fato do jornal carioca dedicar semanalmente uma página exclusiva para o tema “Artes Visuais”, em que são publicadas em

⁶ Todos os textos analisados estão disponíveis em formato eletrônico em CD anexo ao trabalho

O jornal paulista, por sua vez, não dedica espaço fixo para o tema, sendo os textos sobre artes visuais publicados em meio aos demais assuntos. Das 92 edições do caderno Ilustrada verificadas, 32 não apresentaram nenhum texto sobre artes visuais. No caso do Segundo Caderno, foram 28 dias sem menção ao assunto. Desta forma, o gênero em questão está presente em cerca de dois terços das edições diárias dos cadernos culturais estudados. Outro indicativo da importância do tema para os jornais é a presença dele em 18 capas (19% das edições) do caderno Ilustrada e em 12 capas (13% das edições) do Segundo Caderno.

A utilização explícita das expressões “artes plásticas”, “artes visuais”, “artista plástico”, “artista visual” se dá de maneira desigual nos dois jornais, em muito devido à publicação no *Globo* de uma página semanal sob a chancela “Artes Visuais”. Enquanto na Ilustrada apenas 22 textos dos analisados (24%) empregaram as expressões acima enumeradas, o Segundo Caderno registrou-as em 81 textos (54%). O próprio estabelecimento da fronteira entre os gêneros artísticos nas publicações esteve em questão ao longo das análises, como será detalhado mais à frente.

Ainda que não se identificasse alguma menção explícita às “artes visuais”, foram incluídos no *corpus* de estudo textos que abordavam a produção em pintura, escultura, fotografia e instalações artísticas. Ao longo das análises, notou-se que, em geral, o indicativo explícito de gênero é utilizado principalmente em produções fronteiriças, como arte eletrônica, grafite e performances.

A metodologia utilizada pelo estudo é a da análise do discurso, a partir da leitura atenta das reportagens, notícias e notas. Considerando que a mídia reúne diversas fontes do discurso sobre o objeto artístico, emitidas por atores do campo como artistas, curadores, leiloeiros, diretores de museu, por exemplo, o estudo procurou identificar nesta polifonia as atribuições feitas aos objetos artísticos abordados pelas reportagens, nos campos ético (bom ou mau), estético (belo ou feio), hedônico (agradável ou desagradável) e pragmático (útil ou inútil). Desta maneira, é possível apontar práticas reforçadas e os sentidos construídos por meio da estruturação dos textos.

Em ambos os cadernos culturais há uma prevalência de textos sobre a produção contemporânea. Em *O Globo*, a arte moderna é objeto de apenas oito textos, enquanto a arte sacra renascentista aparece em três textos. Na *Folha*, as menções à pintura acadêmica e à produção modernista se devem aos textos sobre a *Coleção Folha Grandes Pintores*

Brasileiros. Além dessas, há apenas dois textos sobre a produção renascentista, sendo os demais sobre produção artística atual.

Outro recorte temático interessante foram os textos dedicados a outras atividades do campo artístico. O mercado de arte foi tema de 18 textos, sete na *Folha* e 11 no *Globo*. A feira ArtRio foi notícia em seis oportunidades, cinco no jornal carioca. A crítica de arte foi assunto central de dois textos na *Folha*, enquanto o trabalho dos curadores foi objeto de um texto no *Globo*.

O fato noticiável que motivou a produção jornalística do texto analisado (no jargão jornalístico chamado de “gancho”) na ampla maioria das vezes é a realização de uma exposição na cidade-sede do jornal. Na *Folha de S. Paulo* são 34 textos a partir de exposições, sendo deste grupo seis delas realizadas em galerias comerciais e as demais tendo como espaço museus e centros culturais sem fins lucrativos. No jornal paulista também aparecem como fatos noticiáveis: abertura de museu, obras de arte pública ou urbana, censura, curso de arte, debate ético, digitalização de acervo, direito autoral, efeméride de morte, estudo ou pesquisa, investimentos em museus, lançamento de livros, prêmio, processos judiciais e restauração de obras.

No *Globo*, por sua vez, são noticiadas 75 exposições, sendo 22 em galerias comerciais. Outros fatos geradores de notícia são: aquisições de obras por museus, arte urbana, financiamento coletivo, programas de incentivo, leilões, lançamento de livros, efemérides de morte, obras de arte falsas, palestras, prêmio, restauração de obras e roubo de peças.

Com relação aos artistas mencionados, há uma grande variedade de nomes, em geral cada artista aparecendo uma ou duas vezes em cada publicação. Há ainda 71 textos em que são mencionados vários artistas, não havendo um protagonista. No recorte de gênero, protagonizam textos 53 mulheres e 98 homens. Em ambos os jornais foi detectada uma ampla prevalência de artistas brasileiros. Na *Folha de S. Paulo*, destaca-se a carioca Beatriz Milhazes, 55 anos, com quatro textos sobre sua produção. Em *O Globo*, esta mesma posição é ocupada pelo pintor carioca Daniel Feingold, 61 anos, também com quatro textos. Ambos são artistas com início de carreira na década de 80 e com formação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

E os próprios artistas estão em primeiro lugar com relação ao espaço de fala nos textos. No caderno Ilustrada, eles são entrevistados em 31 dos textos, seguidos em segundo

lugar pelos curadores das exposições, que são fontes em 24 dos textos. Críticos e diretores de museus aparecem em seis textos cada, sendo também registrados casos de entrevistas com galeristas (3), familiares de artistas (2), leiloeiros (2) e *marchand* (1).

Já no Segundo Caderno, 58 textos apresentam entrevistas com artistas e em 19 textos curadores têm falas citadas. Com menos aparições foram registrados: galeristas (5), organizadores de feira de arte (5), críticos (3), diretores e gerentes de museus (3), familiares de artistas, colecionadores e *marchands* (dois cada), leiloeiros e pesquisadores (um cada).

Frente aos textos, foi também necessário investigar o público pretendido e o grau de saber prévio demandado dos leitores. A análise envolveu uma investigação sobre o efeito visado e a finalidade dos textos, seja apenas informativa, ou também prescritiva, incitativa (fazer crer), ou *páthos* (emocionar).

Além dos tipos de fontes consultadas e os processos de autenticação das informações apresentadas, isto é, a maneira como o discurso jornalístico constrói-se como verdadeiro e relevante, a observação do objeto de estudo passou pela anotação do espaço destinado ao assunto, a utilização de fotografias, ilustrações ou boxes informativos. No interior do texto também foi verificado o emprego de narração, descrição, explicação ou avaliação.

Com relação aos diferentes tipos de textos jornalísticos publicados, anotou-se no período estudado a presença no jornal *Folha de S. Paulo* de quatro análises, 10 notas, 54 notícias e reportagens e sete retrancas (entendidas aqui como textos complementares às notícias ou reportagens principais). No jornal paulista ainda há um grupo de 16 textos publieitoriais sobre o lançamento dos títulos da *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*, publicada pelo jornal no período. Estes textos são compostos de uma pequena biografia do artista em questão, de algumas observações sobre sua estética, com a menção a algumas obras presentes no livro. Estão sempre acompanhados de uma tabela que indica preços e formas de aquisição da coleção.

**COMO COMPRAR A COLEÇÃO FOLHA GRANDES
PINTORES BRASILEIROS**

Detalhe do óleo sobre tela 'Futebol', de 1936

**Domingo,
22 de setembro
Volume 20 -
'Francisco Rebolo'**
LOTES AVULSOS*
4 lotes, com 7 livros cada
R\$ 113,40:
assinantes Folha
(edição impressa ou digital)
e UOL (um livro grátis, por
lote)

R\$ 127,60:
outros leitores
> Cartão de crédito: à vista
ou parcelado em 2 vezes
> Débito em conta ou
boleto: somente à vista

VOLUMES INDIVIDUAIS
R\$ 18,90:**
todos os leitores
> Cartão de crédito,
débito em conta ou
boleto: somente à vista

COLEÇÃO COMPLETA*:
28 volumes
R\$ 453,60:
assinantes Folha
(edição impressa ou
digital) e UOL (quatro
livros grátis)

R\$ 510,30:
outros leitores
> Cartão de crédito:
à vista ou parcelado
em até 6 vezes
> Débito em conta ou
boleto: somente à vista

COMO COMPRAR
> 0/xx/11/3224-3090
(Grande São Paulo)
> 0800-775-8080
(demais localidades)
folha.com.br/pintores

* Preço gratuito na compra da coleção
completa de 28 livros enviados para o
Estado de SP, RJ, MG e PR. Para informações
sobre frete para o DF e demais Estados, além
dos preços de entrega, consulte o site
** Preço válido para o Estado de SP, RJ,
MG e PR. Para os Estados de SC, ES, GO,
MS, MT e BA, o preço unitário é de R\$ 19,90.
Nos Estados de AL, SE, PB, PE, CE, MA, PA, RR,
AP, PI, RN, AC, RO, TO e MS, o preço unitário é
de R\$ 22,90.
**Coleção traz
o criador do
escudo do
Corinthians**

 Volume sobre Francisco
Rebolo sai no dia 22/9

COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

 Vai, Corinthians! O volume da Coleção **Folha** Grandes Pintores Brasileiros que vai às bancas no próximo domingo (22) cheira a povo e futebol.

O livro traz o artista Francisco Rebolo, que jogou no time por seis anos na década de 1920 e desenhou, nos anos 1930, o escudo que até hoje representa a equipe.

Depois de dedicar-se à decoração de paredes — como as das igrejas de Santa Ifigênia e Santa Cecília, em São Paulo —, Rebolo estreou na arte com o Grupo Santa Helena de pintores modernistas, formado em meados dos anos 1930.

Incluindo outros nomes de origem proletária, como Mário Zanini, Aldo Bonadei e Alfredo Volpi, o coletivo ajudou a amadurecer uma expressão artística mais preocupada com questões puramente técnicas.

Entre os modernos, Rebolo era um moderado: sua obra, essencialmente figurativa, baseia-se em personagens e paisagens da capital paulista em processo de urbanização. Dá especial atenção à união homem-natureza, aos operários e aos subúrbios.

"Futebol", "Praça Clóvis", "Rua do Carmo", "Mulheres no Terraço" e "Morumbi", analisados no livro escrito por Elza Alzenberg, professora titular da Escola de Comunicações e Artes da USP, são exemplos da trajetória do paulistano, morto em 1980.

 A Coleção **Folha** Grandes Pintores Brasileiros é composta por 28 livros ilustrados que apresentam as principais obras de alguns dos mais importantes artistas do país.

 Figura 22 – exemplo de publieditorial da *Coleção Folha Grande Pintores Brasileiros*

O jornal *O Globo*, por sua vez, publicou nove críticas, treze seções “Dica de Artista”, uma entrevista, um obituário, 59 notas, 66 notícias e reportagens e uma retransmissão.

Em geral, a maior parte das imagens utilizadas nas páginas são reproduções das obras em questão, ou seja, imagens produzidas em estúdio sem fundo, ou com fundo neutro, sem informações sobre o contexto da exposição ou do público. Os artistas são retratados em diversas situações, sendo muito comuns cenas do artista trabalhando, em meio a suas obras ou durante uma performance e, ainda, autorretratos. No caderno Ilustrada foram registrados 22 textos sem imagens, enquanto no Segundo Caderno são 44 textos, a maioria de pequenas notas.

Figura 23 – retrato da artista Beatriz Milhazes em meio a uma obra (fotografia de Mônica Imbuzero, publicada pelo *O Globo* no Segundo Caderno em 27 de agosto de 2013)

Aposta nas cores. Marcelo Jácome, com uma de suas obras, na galeria suíça Espace_L: ele também está em cartaz no Parque Lage e na londrina Saatchi Gallery

Figura 24 - retrato do artista Marcelo Jacome trabalhando (fotografia de Letícia Maciel, publicada pelo *O Globo* no Segundo Caderno em 27 de setembro de 2013)

3.1 – Quadro teórico de análise

O presente projeto filia-se no campo dos estudos da produção comunicacional que utilizam a ótica da análise do discurso. Integra as investigações da linguagem como moduladora da relação entre o sujeito e seu mundo, em suas diversas implicações.

A partir das bases teóricas de M. Pêcheux, Eni Orlandi, em seu livro *Análise de discurso* (2003), expõe o discurso como constitutivo do homem e da história, como forma necessária de mediação entre o ser humano e sua realidade. As filiações teóricas da análise do discurso são a linguística, pela afirmação da não-transparência da linguagem; o marxismo, pelo real da história afetado pelo simbólico, e a psicanálise, pelo descentramento do sujeito.

Segundo a autora, o discurso é “efeito de sentido entre os locutores” (ORLANDI, 2003, p. 21). A produção dos sentidos ocorre em meio às práticas discursivas, que são um conjunto de regras anônimas e históricas que determinam no tempo e no espaço as condições de exercício da função enunciativa.

A multiplicidade de sentidos, a polissemia, é a própria condição de existência dos discursos, pela diversidade das possibilidades de sujeitos e significados. Assim, a análise do discurso visa compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos. Os enunciados são irrupções históricas, formulados no interior de uma rede de relações em que os sentidos são instáveis. A partir de um domínio de estruturas e unidades possíveis, o enunciado é a função que faz com que apareçam conteúdos concretos, no tempo e no espaço. É produzido em um lugar institucional, determinado por regras sócio-históricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado.

Podem ser entendidos como integrantes de um mesmo discurso enunciados que estão em um mesmo domínio de objetos, que usem um conjunto análogo de conceitos e as mesmas escolhas ou estratégias de enunciação e que definam uma mesma função para o sujeito. O sujeito aqui é considerado como uma posição. É historicamente situado e dependente das possibilidades discursivas de seu tempo e lugar. Por isso, o sujeito não pode ser considerado titular do dizer.

Desta forma, para realizar uma análise como a proposta no presente projeto, é necessário observar as condições de produção, ou seja, as circunstâncias de enunciação do discurso, ligadas ao contexto sócio-histórico e ideológico. A memória discursiva precisa

ser acionada: deve-se considerar o interdiscurso, estudando a forma como o enunciado, neste caso o texto jornalístico, se relaciona com o já-dito por meio da paráfrase, isto é, a reiteração do sentido.

Não se deve perder de vista o fato de que o discurso acontece sempre no interior de uma série de outros discursos, com os quais estabelece correlações, deslocamentos, vizinhanças. Por isso, o objeto da AD [análise do discurso] deve ser essa interdiscursividade, as redes de memórias que produzem os sentidos em um momento histórico (GREGOLIN, 2005, p.16).

A construção do discurso também está diretamente ligada ao esquecimento, processo necessário que ocorre de duas formas. Em primeiro lugar, o esquecimento enunciativo, no qual não nos damos conta de que o que dizemos poderia ter sido enunciado de inúmeras maneiras diferentes, dentro de uma família parafrástica. Já o esquecimento ideológico é ilusão de que somos a origem dos nossos dizeres quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes.

O analista, desse modo, procura ouvir “naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos das suas palavras” (ORLANDI, 2003, p. 59). O não-dito deve ser ouvido na forma dos pressupostos, que derivam da linguagem, e dos subentendidos, que se dão em um contexto. Os procedimentos de análise variam de acordo com o material analisado e as questões formuladas a partir dele.

A análise do discurso descreve as articulações entre a materialidade dos enunciados, seu agrupamento em discursos, sua inserção em formações discursivas, sua circulação através de práticas, seu controle, por princípios relacionados ao poder, sua inscrição em um arquivo (GREGOLIN, 2006, p. 108).

Os estudos são realizados a partir de um *corpus*, isto é, sobre sequências discursivas singulares, com seus feixes de memória e a abertura sobre um espaço interdiscursivo. As análises abordam ainda manipulações de significações estabilizadas e transformações de sentido.

O sentido do discurso depende das formações discursivas nas quais ele está inserido. Uma formação discursiva é definida como uma formação ideológica dada que determina o que pode e o que deve ser dito.

Sempre que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma

ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva (FOUCAULT, 1986, p.43).

É importante lembrar, porém, que nos enunciados a ideologia é naturalizada, de forma a apagar a produção histórica do simbólico, formando a ilusão da transparência da linguagem, ou seja, a impressão de que o sujeito é origem do que diz. Por isso, é preciso considerar a interpretação do sujeito que fala e também a interpretação do próprio analista, em suas relações com o real e com o objeto de estudo. Eni Orlandi (2003) indica um “processo de de-superficialização” que consiste na análise do processo de enunciação, da forma como o discurso se textualiza, de modo a tratar criticamente a ilusão da transparência da linguagem. Da superfície linguística, passa-se para o estudo do objeto discursivo e deste para o processo discursivo.

Um mesmo texto aceita diversas leituras, inscritas nele como possibilidades. Um dos procedimentos de análise é a observação das isotopias, que são a recorrência de traços semânticos dentro de um texto, estabelecendo a leitura deste. Um termo polissêmico constitui a passagem de uma isotopia a outra, o que possibilita as diversas leituras do enunciado. A análise do discurso, conforme proposta neste projeto, deve levantar as possíveis isotopias e termos polissêmicos, de modo a assinalar as possíveis leituras dos textos analisados.

O estudo dos textos comunicativos é explorado por Maingueneau em *Análise de textos de comunicação* (2004). Segundo o autor, todo enunciado está inscrito em um gênero do discurso, por motivos de economia cognitiva e como forma de assegurar a comunicação. A escolha do gênero estaria ligada ao tipo de coenunciador e de contexto em que o enunciado seria proferido. O enunciador, segundo Maingueneau, assume um *ethos* em que se torna fiador do que é dito, assumindo um caráter e uma corporalidade. A cena da enunciação, então, é formada pelo tipo de discurso, pelo gênero e pela finalidade deste e influi na interpretação da mensagem pelo coenunciador.

Neste sentido, os textos a serem analisados estão ligados à cena de enunciação da imprensa, contexto em que os autores assumem o *ethos* do autor-jornalista e organizam as informações a partir regras definidas por princípios do contrato de informação midiático, detalhadamente explorado por Charaudeau em *O discurso das mídias* (2010).

O jornalista seleciona o que será dito e torna-se o fiador das vozes incluídas na publicação. Para entender este processo, Maingueneau (2004) apresenta a polifonia de M. Bakhtin como a percepção de diversas “vozes” em um enunciado, explícitas no discurso direto, ou presentes no discurso indireto e outras formas híbridas. Maingueneau destaca a existência de diversas formas de captação e a subversão de discursos conhecidos. A captação ocorre quando se imita um texto, na mesma direção dele. Um exemplo no jornalismo é o uso da citação da fala de um entrevistado para reforçar o sentido de uma reportagem. Já na subversão, a imitação desqualifica o texto imitado.

O uso da palavra, desta forma, insere-se sempre em um jogo de poder, de relações de forças e tensões. No campo artístico, o jornalismo, a curadoria e a crítica, por exemplo, empregam procedimentos de valorização e desvalorização de falas, enunciadores e ideias. Em *A ordem do discurso*, Michel Foucault (1966) identifica três tipos de coerção ao discurso com o objetivo de limitar os poderes, dominar aparições aleatórias e selecionar os sujeitos que falam.

O discurso é objeto da luta pelo poder. Interditar uma fala é limitar o exercício de poder do outro. Nem tudo pode ser dito por todos, isto é, a manutenção do poder demanda a inserção do que pode ser dito em um campo restrito de possibilidades, dominando eventuais aparições aleatórias. Foucault postula que as ordens externas do cerceamento são três: a vontade de saber, a exclusão da loucura e a interdição da palavra.

A vontade de saber é uma formação discursiva na qual os discursos são qualificados como verdadeiros ou falsos. Desta forma, esta ordem externa pode definir a validade de um objeto enquanto arte, por exemplo. Todo discurso não alinhado à verdade de uma época é excluído, sendo seu autor qualificado como “louco”. Já na exclusão da loucura, todas as falas de tal sujeito são desqualificadas como inválidas.

A interdição da palavra, por sua vez, desdobra-se em três mecanismos externos de cerceamento, a saber, o tabu de objeto, o ritual de circunstância e o direito de fala. O tabu de objeto é um assunto sobre o qual não se fala, ou não se pode falar. O ritual de circunstância diz respeito a palavras ou modos de se falar que não podem ser utilizados em uma determinada situação. O direito de fala constitui um privilégio ou uma exclusividade de fala de determinados sujeitos sobre determinados assuntos.

Serge Moscovici (2003), em sua teoria das Representações Sociais, explica que o advento da modernidade causou uma descentralização na regulação do conhecimento e no

jogo de poder envolvido nesse processo. Atualmente, cada centro de poder exige autoridade e legitimação, que “não é mais garantida pela intervenção divina, mas se torna parte de uma dinâmica social mais complexa e contestada em que as representações dos diferentes grupos na sociedade procuram estabelecer uma hegemonia” (MOSCOVICI, 2003, p. 17).

Nosso tempo, que Moscovici chama de “Era da Representação”, assiste à multiplicação de profissões que têm como foco a criação e transmissão de representações de maneira sistemática e explícita. Entre este conjunto de ofícios está o comunicador social, o cientista, o artista e mesmo o professor. As representações, uma vez criadas, têm vida própria, circulam e interagem com outras representações, com relações e com comportamentos. O comunicador tem a tarefa de corporificar ideias em experiências e interações.

A representação social é um conhecimento prático, porque é empregado para agir no mundo e nos outros. Este sistema de valores, ideias e práticas teria duas funções essenciais: em primeiro lugar, estabelecer ordem para as pessoas se orientarem e controlarem o mundo social e material e, em segundo lugar, constituir um código para nomear e classificar o mundo e a história individual.

“Essa organização e estrutura é tanto conformada pelas influências comunicativas em ação na sociedade, como, ao mesmo tempo, serve para tornar a comunicação possível” (MOSCOVICI, 2003, p. 22). Desta forma, Moscovici deixa claro que no processo comunicacional há, além de um trabalho de compreensão do mundo por meio de certos valores, a meta de influenciar os outros, de determinar pontos de vista através destes valores.

As estruturas das representações se originam em tradições estabelecidas e modificadas ao longo do passado. Pelo próprio mecanismo das representações, é possível estabelecer que o julgamento e a classificação precedem e demarcam o contato inicial com um indivíduo. A fragmentação pré-estabelecida da realidade provoca também fenômenos de invisibilidade. Esse processo de pré-julgamento inclusive envolve o contato entre o jornalista e a fonte, ou o personagem, de seu trabalho de reportagem.

Quando contemplamos esses indivíduos e objetos, nossa predisposição genética herdada, as imagens e hábitos que já aprendemos, as suas recordações que nós preservamos e nossas categorias culturais, tudo isso se junta para fazê-las tais como as vemos (MOSCOVICI, 2003, p. 33).

Desse modo, o indivíduo ou o grupo a ser conhecido e reportado é envolvido por uma atmosfera de representações sociais que o tornam familiar ao leitor, e ao próprio jornalista. A linguagem é o meio a partir do qual nós pensamos e organizamos nossas percepções. O pensamento é considerado o ambiente de vivência, isto é, nós vemos apenas o que nossas convenções permitem. O desafio da investigação proposta seria, então, procurar quais representações são aplicadas aos objetos de arte e descobrir quais os efeitos possíveis deste emprego.

As representações sociais são um mecanismo para tornar algo não familiar, ou a própria não familiaridade, em algo familiar. Neste contexto, são identificados dois procedimentos: a ancoragem e a objetivação.

A ancoragem é o processo pelo qual um objeto ou uma ideia é comparado a um paradigma de uma categoria, adquire características dessa categoria e é reajustado para que se enquadre nela. Quem classifica fixa-se nos pontos de interseção, para garantir um mínimo de coerência, mesmo consciente das discrepâncias entre o objeto de classificação e o paradigma adotado. Um exemplo para este mecanismo é o enquadramento da produção de vanguarda a movimentos (os 'ismos'), como o impressionismo, o cubismo, o fauvismo.

O mecanismo da objetivação, por sua vez, reproduz um conceito em uma imagem, que se torna real e dinâmica. Estabelece-se, assim, um fluxo no núcleo figurativo, entre um complexo de imagens e um complexo de ideias. A escultura Pietà, de Michelangelo, é um exemplo deste procedimento, por corporificar ideias como o amor e o sofrimento maternal. A pose já se transformou em uma grande variedade de imagens e é utilizada de forma a sintetizar e expressar estes sentimentos.

Figura 25 – *Pietà* (1498–1499), de Michelangelo (foto de Stanislav Traykov)

O nascimento de uma representação social segue o seguinte processo: em primeiro lugar passa por uma fase científica, na qual sua elaboração está atrelada a uma disciplina ou uma teoria; em segundo lugar ocorre a fase “representativa”, na qual se difunde dentro da sociedade e sobre a adaptação de seus conceitos ao vocabulário geral; e por último a fase ideológica, com a apropriação do conceito por um grupo de poder que a legitima. O comunicador social estaria mais ligado às duas últimas etapas de recriação da sociedade por meio da representação social.

Partindo dessa base teórica mais geral, é possível aproximar-se mais do corpus de estudo a partir de *O discurso das mídias* de Patrick Charaudeau (2010). Para o estudioso francês, a linguagem constrói a identidade do indivíduo perante o coletivo. O indivíduo só existe em relação ao outro, a partir do reconhecimento da existência da alteridade. O ato de linguagem, então, seria um modo de realizar um projeto de influência sobre o outro, numa relação de submissão, em um jogo de forças.

Neste contexto, a mídia é legitimada pelo simbolismo democrático, ou seja, um elemento exterior a ela. Mas responde a dois discursos: a própria lógica democrática, centrada no interesse comum e na vocação de informar o cidadão, e a lógica comercial, concentrada na tarefa de dirigir-se à maioria das gentes, para garantir vendas e anúncios, necessários à sobrevivência financeira.

O relato da mídia põe a população em contato com um mundo não imediato. A produção do conteúdo passa pela seleção, por um critério de atualidade, dos assuntos a serem abordados, seguida por uma encenação das fontes que conferem autenticidade à informação. A lógica comercial demanda também uma dramatização das informações, com o objetivo de atingir as emoções e, logo, um público mais abrangente.

O autor explica os procedimentos necessários para a análise destes textos:

Analisar o produto acabado depende de uma problemática semiodiscursiva, que pressupõe o estudo do discurso midiático sob um enfoque em que serão examinados os sentidos provenientes da estruturação do texto e os discursos de representação, tanto aqueles que circulam no lugar de produção quanto os que caracterizam o lugar das condições de recepção (CHARAUDEAU, 2010, p. 28).

O presente trabalho pretende analisar o produto da máquina midiática, observando sua organização estrutural semiodiscursiva segundo hipóteses sobre a cointencionalidade. O objetivo é identificar os efeitos possíveis na relação enunciador-receptor. Neste procedimento, a fundamentação teórica é essencial para a construção de um método de análise que permita a leitura dos níveis profundos, do não-dito, presente nos textos a serem analisados.

3.2 – Análises

A apresentação das análises que segue foi organizada em grupos, sendo utilizado como critério as características mais relevantes de cada texto pesquisado. Neste relato dos principais achados da leitura atenta dos textos, todas as ocorrências de palavras e expressões entre aspas foram retirados dos materiais jornalísticos originais.

Com base na proposta operacional formulada por Bourdieu (2005) e explorada no primeiro capítulo do presente trabalho, os grupos temáticos foram separados em três

segmentos, referentes ao *habitus* dos seus ocupantes, à estrutura interna do campo e à posição do campo artístico no seio do campo do poder. Desta forma, os achados procuram organizar um mapeamento sobre o universo cultural abordado.

3.2.1 – O *habitus* no campo artístico

Conforme explorado em detalhes no primeiro capítulo do presente trabalho, o *habitus* é um conjunto de características que constitui o princípio gerador de todas as propriedades de uma classe e de todos os julgamentos sobre estas propriedades e as dos outros grupos. Trata-se de uma série de critérios que possibilitam o enquadramento dos sujeitos em um determinado grupo no interior do campo. A seguir, serão apresentados os principais achados em torno dos *habitus* de três atores do campo artístico: os artistas, os curadores e os críticos. Desta forma, é possível identificar critérios de valorização e prestígio.

3.2.1.1 – *Que fazem os artistas visuais?*

Para identificar o papel do artista no campo em questão foram observadas recorrências discursivas em torno dos verbos utilizados para narrar o fazer artístico. Na notícia sobre uma exposição da artista Lais Myrrha⁷ (FOLHA, *Esculturas e fotografias de Lais Myrrha são ode à instabilidade*, 7/jul./2013), por exemplo, são utilizadas ações típicas da isotopia do trabalho artístico, como criar, fotografar, investigar, retratar e construir. Outros verbos ressaltam a representação da criação como um ato controlado pelo artista, como “dispensar” e “privilegiar”, e ainda outros que descrevem mais concretamente ação criativa contemporânea do regime estético de Rancière (2005), como “roubar” e “copiar”, “subverter a ordem” e “desencarnar”.

Complementarmente, um texto publicado na página de Artes Visuais de *O Globo*, delimita o que é fazer arte ao negar este status a determinadas peças, ao denominar as obras do artista Milton Machado como “vira-latas” (GLOBO, *'Vira-latas' a bico de pena*, 22/jul./2013). O termo polissêmico, que denomina animais domésticos sem raça definida,

⁷ As referências completas de todos os textos analisados estão presentes ao final do trabalho. Para facilitar a leitura do capítulo e a identificação de cada material, optou-se pelo formato “jornal, título, data”, devido à constante repetição de nomes de autores dos textos jornalísticos e devido ao alto número de casos de autoria não identificada.

retira a produção em questão do campo artístico. Os desenhos em exposição, por não serem unidos por um sistema conceitual, são classificados pelo próprio artista como “temerosos” e “aventuras”, “que não precisam ser vistos como arte”. Entre as definições possíveis das peças, são mencionadas “crônicas”, “comentários”, “críticas”, “exercícios gráficos”, “confessional”. Neste sentido, entende-se que o fazer do artista, por exclusão, afasta-se destes propósitos.

"The fool is cool". Obra de 1987 é uma das 40 na mostra da galeria Nara Roesler, a partir de 24 de agosto

Figura 26 – *The fool is cool* (1987), de Milton Machado

De forma mais clara, o texto de *O Globo* sobre uma exposição de Omar Salomão (GLOBO, *Omar Salomão e as coisas breves*, 24/jul./2013) traz uma definição do fazer artístico mais ligada à representação da experimentação: “ter uma relação de busca, de ter os olhos livres, ver as mesmas coisas com olhos diferentes”, “mostrar o belo da vida, o singelo”. A criação se dá a partir de “caminhos criativos que nem ele sabe direito”, conectando-se à ideia da produção artística como uma espécie de transe, em que o artista se conecta com forças ocultas à racionalidade.

Desta forma, os textos jornalísticos reforçam discursivamente a ideia do artista como ser notável, que possui poder de fala sobre valores universais, oferecendo um caminho para uma compreensão mais profunda da realidade. Mas como estas verdades da nossa contemporaneidade são concebidas?

Para descrever o processo criativo de Frida Baranek (GLOBO, *Esculpindo com ferro*, 5/ago./2013) na seção Obra em Progresso, o autor-jornalista opta por narrar o surgimento da ideia de cada uma das obras em questão, relacionando-as à trajetória da artista. Neste texto, é notada a representação da obra de arte como produção social de sentido, porque estes objetos nascem das coisas que a artista vê e vivencia. Também compõem o *habitus* do artista as reflexões existenciais e a formação de um gosto apurado. Estas informações no material jornalístico constituem uma série de chaves interpretativas sobre como ler as obras em questão de maneira mais aprofundada.

Em um texto da mesma seção, sobre o trabalho fotográfico de Rodrigo Braga (GLOBO, *Tempo estendido*, 19/ago./2013), as obras de arte são criadas em “andanças livres” e produzem sentido na “edição final”. Neste caso, se destaca um local discursivo em que é possível adotar uma temporalidade desacelerada, que permite que a produção repouse até adquirir um significado final. Assim, fica como subentendido uma postura de negação do econômico pelo artista.

Neste texto, o fotógrafo “age” no espaço, “constrói situações”, “mergulha em experiências”. Com seus trabalhos “dilacera o real”, “cria tensões” e “desafia a percepção”. Para obter este efeito, o fotógrafo “busca uma espécie de comunhão com a natureza”, por meio de uma “alongada contemplação” da natureza.

Assim, reforça-se novamente o lugar institucional do artista como um ser com percepção mais aguçada da realidade e da natureza, que vive de maneira mais visceral e espiritualizada, uma espécie de iluminado.

O trabalho artístico também pode ter um caráter de produção manual, de união do conceito com o fazer artesanal. Esta característica foi pontuada em uma notícia sobre a digitalização do acervo de desenhos de Oscar Niemeyer (FOLHA, *Acervo de Oscar Niemeyer será digitalizado e exposto*, 3/ago./2013).

Ao longo do texto são mencionadas duas razões pelas quais o material será organizado em arquivo público, uma de ordem tecnológica e outra de ordem artística. Afirma-se serem os desenhos um importante registro do trabalho criativo feito “antes dos softwares” e também um documento sobre o processo criativo de Niemeyer.

Ainda segundo a notícia, a “parte mais valiosa do acervo” são desenhos e croquis originais, o que evidencia o destaque dado no *habitus* do artista ao trabalho manual.

Mesmo em muitos dos textos sobre a produção artística na atualidade é dado grande espaço discursivo para narrativas sobre os procedimentos adotados na produção da obra. Esta escolha reflete a representação moderna e contemporânea da obra de arte e do fazer artístico como performance. Também parece ser uma estratégia discursiva para buscar uma aproximação entre artista e público, de criação de familiaridade para evitar um sentimento de frustração no contato com o objeto artístico final.

O procedimento de produção de fotografias pelo artista coreano Myong Ho Lee (GLOBO, *Na Coreia, árvores com ‘personalidade’*, 27/set./2013) exemplifica esta estratégia de construção do significado da obra de arte por meio da reflexão sobre seu processo de produção. Contraditoriamente, para dar destaque a algo simples como as árvores encontradas na paisagem coreana, o artista desenvolve um complexo sistema. Ele percorre as regiões rurais do país em diferentes estações do ano e utiliza um conjunto de guas e uma equipe de produtores para estender atrás da árvore um enorme pano branco, feito um fundo de estúdio. Na imagem final, Myong Ho Lee apaga digitalmente o aparato, restando apenas a árvore, o fundo e o restante da paisagem.

Figura 27 – *Trees* (2005-2008), de Myoung Ho Lee

No jornal, metade do texto se dedica a descrever os efeitos provocados pelo sistema de produção das imagens, com frases como: “cria uma atmosfera irreal”, “parece que foi disposta ali pelo artista”, “o tronco lembra uma pessoa de pé”, “é como se ele abandonasse o anonimato”. Assim, se vincula a definição de obra de arte com o próprio *habitus* do artista, ou seja, a arte é enquadrada como uma produção de sentido gerada pelo ato criador, pela vontade do artista. Ao mesmo tempo, o autor-jornalista incorpora o discurso do artista sobre a obra e prescreve ao leitor uma interpretação, neste caso específico de dramatização e a mistura entre artificial e natural.

Outro texto que traz como central a questão do procedimento é a notícia sobre o processo fotográfico de “sequestro”, criado por Cao Guimarães (GLOBO, *Quando Cao Guimarães fechou os olhos*, 3/ago./2013). O texto narra uma experiência artística, transformada em livro, em que Guimarães fotografou lugares desconhecidos com uma venda nos olhos. É central na notícia a descrição do mecanismo criado e a discussão estética dele.

Novamente, o texto oferece a compreensão do mecanismo de “fotografia cega” como chave de interpretação do trabalho de Cao, ou mesmo como o próprio trabalho. Não são descritas as imagens produzidas, apenas reproduzidos trechos do livro que narram as experiências. Desta forma, como em outros textos pesquisados, o procedimento e o conceito, ou a concepção e a confecção da obra, são valorizados discursivamente sobre o produto final.

3.2.1.2 – Formação e validação dos artistas

Sobre a formação dos artistas, foram detectadas como determinantes no *habitus* as relações de parentesco e a relação mestre-aprendiz. Ao descrever Omar Salomão e Laís Myrrah, por exemplo, são utilizadas menções aos seus pais. Omar é definido: o “filho de Wally Salomão” (GLOBO, *Omar Salomão e as coisas breves*, 24/jul./2013), constituindo-se assim o parentesco também como uma forma de validação do artista no campo. Sobre a trajetória de Laís, somente é dito que ela é “filha de um gerente de obras” (FOLHA, *Esculturas e fotografias de Laís Myrrha são ode à instabilidade*, 7/jul./2013), o que justificaria seu interesse por ruínas, um dos temas da mostra noticiada. A infância e a profissão dos pais é uma explicação recorrente para temas e procedimentos artísticos.

Na abordagem do relacionamento com o mestre, o texto sobre Eleanore Koch é emblemático (GLOBO, *Memórias da discípula de Volpi*, 24/jul./2013). No título, a pintora é denominada como a “discípula de Volpi” e o contato com o mestre é central na narrativa, sendo a experiência descrita como “os melhores dias da vida” da protagonista. A relação de idolatria com o mestre é evidente: “muito ligada”, “completamente dependente”, “influenciada mesmo” e “era Deus para mim”. Desta forma, a relação mestre-aprendiz configura-se como essencial para a inserção no campo. Assim como o parente, o mestre é um membro da própria classe que chancela e confere possibilidade de fala ao iniciante.

A trajetória de Eleanore Koch também é exemplar no sentido de evidenciar outros mecanismos de validação dos artistas. Para a pintora, a rejeição de seus trabalhos pelo universo institucional da arte causa traumas psicológicos. O autor-jornalista apresenta-a sob o campo semântico da insistência: Koch insiste para ser aprendiz de Volpi, insiste para ser aceita em bienais, insiste para ter trabalhos vendidos em galerias, insiste com os pais e com a crítica.

A menção a prêmios e exposições no exterior foi muitas vezes anotada como estratégia discursiva para definir a qualidade e a seriedade de um artista. Por exemplo, um texto que noticia o resultado de um prêmio de artes visuais concedido pelo Museu de Arte de São Paulo a três artistas brasileiros dá destaque a apenas um deles, qualificado como “representante brasileiro na Bienal de Veneza” (FOLHA, *MASP premia representante brasileiro em Veneza*, 11/jul./2013).

Mesmo para uma artista já bem estabelecida na tradição brasileira, como Mira Schendel, a exposição em instituições internacionais permanece como um forte fator de validação (GLOBO, *Mira Schendel monumental*, 25/set./2013), como mostra um texto publicado na capa do Segundo Caderno sobre a abertura da “mais completa retrospectiva internacional” da artista, que ocupou “14 salas da Tate Modern” em Londres.

A narração da carreira da artista é pontuada pela exposição internacional, noticiada como seu reconhecimento final, uma “volta em grande estilo” ao circuito internacional. É interessante notar que as vozes brasileiras no texto (o autor-jornalista e a curadora brasileira) apresentam Mira como pertencente ao rol de artistas do Brasil, enquanto os nomes estrangeiros a enxergam como uma artista “transnacional”, para quem “mover-se de um idioma a outro era mover-se de um mundo para o outro”. Apreende-se desta forma que a exposição internacional, para além da validação da própria artista configura-se, para os atores nacionais, como uma legitimação da arte brasileira.

A continuação do texto de capa, publicado na segunda página do caderno, narra a primeira exposição de Mira Schendel em Londres, na galeria Signals em 1966, classificada como “um marco em sua vida” profissional e pessoal. A influência da primeira exposição internacional é descrita em uma fala da curadora inglesa: “ela faria conexões com artistas importantes da cena internacional e que passariam a influenciá-la” (GLOBO, *Mira Schendel monumental*, 25/set./2013). Outro aspecto apontado é a recepção positiva de sua obra pelos estrangeiros, diferentemente da falta de compreensão dos trabalhos pelo público carioca, “para a decepção da artista”.

Este trecho resume uma polarização muito comum nos textos analisados entre o campo nacional e o campo estrangeiro, em especial dos Estados Unidos e Europa. Em termos de *habitus*, é maior o prestígio de um artista brasileiro se ele conquista inserção positiva no campo dominante internacional, seja por meio de exposições, seja por meio do mercado.

Este tipo de consagração é evidente no texto sobre o jovem artista carioca Marcelo Jácome (GLOBO, *O voo das pipas de Marcelo Jácome*, 27/set./2013). A notícia apresenta a trajetória da inserção de um artista novato (“artista plástico há apenas oito anos”) no mercado internacional de arte, passo classificado como “um salto espetacular e inesperado na carreira”.

O agente de uma galeria inglesa é apresentado como uma espécie de espião: “um representante da galeria, que sem se identificar, entrou no ateliê na antiga fábrica de chocolates

Behring, onde estão instalados dezenas de outros artistas, gostou do que viu e pediu seu cartão” (GLOBO, *O voo das pipas de Marcelo Jácome*, 27/set./2013). A estrutura se assemelha ao imaginário dos contos de fada, em que um agente com identidade nebulosa reconhece o talento ou os poderes do herói e o destaca para uma tarefa.

Uma das informações ressaltadas é que o artista nunca havia estado nem em Londres nem em Genebra, caracterizando-o na representação de um talento ingênuo, um gênio espontâneo que surpreende com sua obra “monumental” a corte da arte europeia, onde tem “sucesso imediato”. Ao mesmo tempo, o êxito é alcançado com dedicação e trabalho: “viveu dia e noite com sua obra, literalmente. Dormiu na galeria para produzir” (GLOBO, *O voo das pipas de Marcelo Jácome*, 27/set./2013). Reforça-se assim a ideia do artista como um produtor incansável, que pressupõe uma indissociabilidade entre vida e obra, retirando a produção artística do mundo do trabalho.

3.2.1.3 – Coleção Folha e os grandes pintores brasileiros

Nesta seção foram agrupados os textos referentes à *Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros*, pois se entende que possuem um objetivo comunicativo prioritário diferente dos demais, a saber, fazer propaganda dos livros publicados pelo jornal.

As publicações compõem uma série com 28 livros lançados semanalmente, cada edição aborda um pintor brasileiro ou radicado no Brasil. Os livros são ilustrados, têm por volta de 90 páginas e capa dura. A venda ocorreu de 19 de maio a 17 de novembro de 2013. As edições são estruturadas em três seções principais: cronologia da trajetória profissional do pintor, seleção e análise das principais obras, biografia que enfoca a carreira do artista.

Os livros foram escritos por um “time de autores” formado por historiadores, curadores, críticos de arte, pesquisadores e professores, por meio de parceria com o Itaú Cultural, entidade renomada no campo das artes plásticas.

Os livros estabelecem o jornal *Folha de S. Paulo* como possuidor de um poder de fala sobre o assunto, com as prerrogativas de emitir interpretações sobre a produção artística brasileira e de estabelecer um arquivo desta produção, selecionando não só quais artistas merecem atenção, mas também quais obras devem entrar nesta espécie de cânone visual.

Como anteriormente mencionado, acompanhando cada lançamento da coleção, o jornal publicou notas publicitárias contendo informações sobre o artista e sua obra, juntamente com um box com instruções para aquisição da coleção. É importante notar que este material não contém indicações gráficas marcando que se trata de uma propaganda. Ele é publicado com as mesmas características visuais das notícias, em meio às páginas do caderno cultural.

As análises destas notas procuraram compreender os parâmetros adotados para conformação deste cânone dos grandes pintores brasileiros, em especial na narrativa das trajetórias profissionais. É interessante notar que ao invés de produzir reportagens e análises sobre os grandes nomes das artes visuais no Brasil, opta-se por publicar no jornal textos curtos, sem profundidade crítica.

Foi verificada uma clara valorização da arte moderna e contemporânea em relação à arte acadêmica, em geral noticiada em termos de uma preparação para as fases posteriores. No texto sobre Anita Malfatti, por exemplo, ela é descrita como uma artista que “chocou a cena em 1917” (FOLHA, *Coleção traz Anita Malfatti*, que chocou a cena de SP em 1917, 5/jul./2013). O corpo do texto é desenvolvido na dinâmica entre três instâncias: a arte inusitada do expressionismo aprendido por Anita nos Estados Unidos e na Alemanha, a arte acadêmica aceita pelo pensamento provinciano de São Paulo em 1917, e “todas as formas de expressão” incentivadas na São Paulo contemporânea.

Assim, a artista sob a representação da ruptura, de uma “mulher de certa forma à frente de seu tempo”, atuou em São Paulo no processo de transição entre o pensamento provinciano e a aceitação de todas as formas de expressão. Seus quadros são descritos como cheios de “impetuosidade, distorção e paleta pura e vibrante”.

No entanto, o texto ao final pontua que sua produção foi irregular devido a uma preocupação “com problemas formais da arte”, ligada a uma fase “ingênua”, com aproximação ao primitivismo. Esta afirmação permanece vaga e pouco esclarecedora. As representações negativas em torno da postura de uma investigação sobre a forma causam estranheza, pois os efeitos modernos descritos como característicos de sua fase impetuosa certamente foram produzidos pela preocupação formal característica da arte moderna.

A transição para a modernidade, desta vez no âmbito do tema, é o eixo dos textos sobre o pintor Almeida Júnior (FOLHA, *Coleção Folha dá destaque ao acadêmico Almeida Jr.*, 14/jul./2013) e, em que ele é descrito em uma posição ambígua no campo artístico: combate os

contemporâneos, os modernistas, os concretistas e os abstratos, ao mesmo tempo em que opera uma abertura temática importante para o desenvolvimento deste grupo.

A descrição das obras de Almeida Júnior está focada nos gêneros clássicos de pintura e sobre os temas escolhidos pelo pintor, não sendo mencionado o aspecto formal. A questão do mercado também é importante, o texto narra que ele era especializado em retratos de elite.

No entanto, o autor-jornalista utiliza a expressão “apesar disso” para minimizar o valor de seu trabalho comercial como retratista. São destacadas suas obras de outros gêneros, em especial aquelas sobre o universo caipira. Isso se deve à narrativa da história da arte em que Almeida Júnior inicia a transição para a pintura moderna, por adotar temas populares. No segundo texto publicado pela *Folha de S. Paulo*, somente são citadas obras de sua “fase caipira” (FOLHA, *Coleção Folha traz Almeida Jr., pintor do universo caipira*, 19/jul./2013).

A questão temática também é central no texto sobre o pintor Antônio Parreiras (FOLHA, *Antônio Parreiras traz Brasil rural em pinturas*, 21/set./2013), em que são destacadas suas pinturas regionalistas. Parreiras é apresentado como um artista que retratou “um Brasil rural” e “cenas históricas” além de ser “um notável paisagista”. Sobre questões formais, é mencionada a filiação do artista ao Grupo Grimm, que defendia a pintura ao ar livre, e seu desligamento da academia.

De forma semelhante, o pintor Eliseu Visconti aparece como pioneiro na introdução da arte moderna no Brasil (FOLHA, *Coleção Folha traz Eliseu Visconti, precursor do modernismo no país*, 30/ago./2013). O texto emprega diversas palavras e expressões da isotopia da inovação: “aplicou estética inovadora”, “um dos precursores da arte moderna”, “pioneirismo”, “ruptura”, “contrário às técnicas tradicionais de pintura”, “um dos primeiros artistas do país”.

No segundo parágrafo, é narrado que o pintor rompe com a Academia Imperial de Belas Artes, onde estudava, para praticar em um “Ateliê Livre”. Já em sua viagem à Paris, conhece as técnicas de pintura moderna, que empregaria em suas obras mais conhecidas. Mesmo com a menção a esta transição estética, não aparece uma descrição mais formal sobre as obras mencionadas no texto.

O único acadêmico que aparece desvinculado de uma representação de precursor do moderno é o pintor Pedro Américo, que então é denominado com o termo “mestre” (FOLHA, *Mestre em retratar a história brasileira é destaque da coleção*, 16/ago./2013).

O texto menciona logo na linha fina sua obra mais famosa: *Independência ou Morte* (1888). O foco é centrado na descrição do contexto histórico que teria gerado a pintura de Américo, a saber, a corrente nacionalista ocorrida após a Guerra do Paraguai. A arte dele aparece vinculada a uma onda de “comoção popular e propaganda governamental”. Como em outros textos sobre a Coleção, por ser um artista acadêmico, não são mencionados aspectos propriamente formais ou estéticos das pinturas.

Por outro lado, nos textos sobre edições dedicadas a artistas da atualidade, são centrais temas ligados à forma, à técnica e, em muitos casos, ao sucesso comercial. Um exemplo importante neste sentido é o publieditorial sobre a artista Beatriz Milhazes (FOLHA, *Coleção Folha Traz cores superlativas de Beatriz Milhazes*, 7/jul./2013). A inclusão da artista na coleção, “um grande nome”, é justificada pela presença de suas obras em acervos nacionais e internacionais de grandes instituições e pelos preços recordes de seus trabalhos. Nota-se assim a instituição museu e o mercado de arte como origem da validação da pintora como artista.

Sobre o aspecto formal das obras, é enfocada a questão da cor, sua natureza tropical e a mistura de matrizes eruditas, populares, de massa. O texto transparece a necessidade de ancorar a produção de Milhazes em conceitos como arte tropical, latino-americana, com toda a carga semântica do exotismo.

Figura 28 – *Meu limão* (2000), de Beatriz Milhazes

A discussão sobre a brasilidade na arte também aparece no texto sobre Iberê Camargo (FOLHA, *Coleção traz Brasil menos tropical de Iberê Camargo*, 7/set./2013). Ao descrever o uso das cores pelo artista, porém, o texto contradiz-se. No primeiro parágrafo afirma: “O Brasil é um país de cores fortes e vivas que forçam pintores a usar apenas tons igualmente quentes e alegres em suas composições. Certo? Nem tanto”. Neste trecho, o autor-jornalista nega o estereótipo da tropicalidade da pintura brasileira e cita Iberê Camargo como um exemplo de que o ambiente brasileiro não obriga os pintores do país a adotarem certos procedimentos formais.

Mas no terceiro parágrafo escreve: “A solidão dos vastos campos gaúchos, onde o artista nasceu e foi criado, levou-o a fazer uso de cores soturnas em suas pinturas, gravuras e desenhos” (FOLHA, *Coleção traz Brasil menos tropical de Iberê Camargo*, 7/set./2013). Já nesta parte do texto, o autor-jornalista reafirma a influência direta do ambiente na produção do artista. Desta forma, estabelece-se discursivamente que o pintor só não usa cores fortes e vivas porque não viveu em um ambiente tropical, mas nos sóbrios campos do Rio Grande do Sul. De certa forma exclui também o estado do pertencimento ao Brasil. Em termos de expressão artística, cria assim, dois polos de representações: tropical/alegre/vivo/quente e sóbrio/solitário/dor/triste.

Figura 29 – *Formas geométricas* (1983), de Iberê Camargo

Para além das representações da brasilidade, Hélio Oiticica, por sua vez, é apresentado sob o sentido da inovação formal, como um artista que testa os “limites da pintura” e que busca um “novo corpo da cor” (FOLHA, *Coleção explora os limites da pintura de Hélio Oiticica*, 21/jul./2013). No texto, a pintura, a escultura e o desenho são definidos como

“suportes clássicos da manifestação artística”. Estes suportes são alvo da subversão de Oiticica, em torno de quem gravitam representações do explorador, do revolucionário.

São explicados três tipos de trabalhos: os bilaterais, os relevos espaciais e os núcleos. É interessante notar que, ao invés de utilizar o verbo pintar, é utilizada a expressão “aplicou cor”. Não só a bidimensionalidade é desafiada, mas o uso da cor transforma-se na criação de bólides, de penetráveis, de parangolés e performances.

Figura 30 – *B11 Box Bólido 09* (1964), de Hélio Oiticica

Figura 31 – *Parangolé* (1964), de Hélio Oiticica

A tarefa discursiva do livro em questão é apresentar o “vocabulário específico” deste “criador peculiar”. Assim, emerge a ideia de que ao propor novos nomes de gêneros para suas obras, Oiticica subverte limites impostos a sua criação por termos como “pintura” ou “escultura”, criando ou objetivando também um novo universo de possibilidades artísticas.

Oiticica é descrito como o artista completo, assim definido: “encarou o dia-a-dia como trabalho artístico contínuo”, “propôs um pensamento” e promoveu “invenção em todos os âmbitos da vida” (FOLHA, *Coleção explora os limites da pintura de Hélio Oiticica*, 21/jul./2013), além de ter tido uma atuação política. Ficam explícitas então três representações valorizadas positivamente pelo cânone proposto pela coleção: a ruptura, o trabalho de problematização da arte e a fusão completa entre vida e obra.

Somando-se a estas características, também surge a preocupação com a forma, destacada no trabalho de Luiz Sacilotto (FOLHA, *Formas essenciais de Sacilotto estão no volume 14 da coleção*, 03/ago./2013). No texto, a vinculação ao concretismo é utilizada como elemento legitimador da arte do pintor. São utilizadas as expressões: “um dos pioneiros do concretismo no país” (duas vezes), “fez uma escolha consciente pela arte concretista”, “mais concreto entre os artistas concretos”, “presente no marco inicial do movimento”, “obras batizadas com a palavra ‘concreção’”.

Esta vinculação de caráter altamente positivo tem como motivo o grande prestígio internacional do concretismo brasileiro e de seus artistas, tanto estética como mercadologicamente. No entanto, o texto não explica o que é o movimento concreto. A positivação da arte concreta pode ser entendida, neste contexto, como a valorização de uma produção voltada mais para a forma, para as discussões estéticas internas ao campo e à experimentação visual.

As “formas essenciais” mencionadas no título são descritas apenas como “formas geométricas puras” (FOLHA, *Formas essenciais de Sacilotto estão no volume 14 da coleção*, 03/ago./2013). O texto também realça as representações da experimentação e da inovação. Estas características teriam motivado a participação em seis Bienais de Arte, instituição reconhecidamente legitimadora.

O procedimento artístico inovador e a adoção de novos materiais por Daniel Senise são também classificados positivamente com o termo “inventividade” (FOLHA, *Formas essenciais de Sacilotto estão no volume 14 da coleção*, 03/ago./2013). No texto, são descritos

e discutidos os procedimentos formais e as técnicas de Senise, como por exemplo pintar diretamente no chão, incorporar novos materiais e o apagamento da marca das pinceladas.

Senise é definido como “engenheiro civil, hoje um dos mais importantes artistas contemporâneos do Brasil” (*FOLHA, Formas essenciais de Sacilotto estão no volume 14 da coleção, 03/ago./2013*). A menção a sua formação como engenheiro aparece discursivamente como um a justificativa à experimentação com materiais e à utilização de pregos de ferro nas obras.

Outro ponto de valoração do artista é mencioná-lo como membro da Geração 80, movimento de revalorização da pintura a partir de “novas técnicas e materiais para usar na arte”. Este termo agrupa artistas formados prioritariamente na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, cuja produção em termos gerais inclui obras de grandes dimensões com ênfase no gesto pictórico. Assim como o concretismo, a ancoragem de artistas na Geração 80 foi detectada como elemento de legitimação.

3.2.1.3.1 – Origem social

Ao invés de utilizar a estratégia de destacar discussões formais e de estilo, dois artistas têm textos centrados em sua trajetória de vida. São eles: Manabu Mabe e Francisco Rebolo.

No caso de Mabe (*FOLHA, Coleção traz o figurativo e o abstrato de Manabu Mabe, 28/jul./2013*), a nota está focada na “trajetória pouco usual” do pintor nipo-brasileiro, que passou do “cafezal à pintura”. Segundo o texto, o artista “trocou a lavoura pela possibilidade de uma carreira artística”. Destaca-se da frase o uso da palavra “possibilidade”, que ressalta discursivamente a incerteza, a “aposta de risco”, feita pelo lavrador ao tentar uma inserção no campo da arte.

A consagração, ou o sucesso nesta aposta, é expressa ao mencionar-se que Mabe recebeu o Prêmio Bienal SP, que participou do primeiro Salão de Arte Contemporânea e da Bienal de Jovens de Paris. Sobre sua arte, é citado apenas que seus trabalhos passaram por uma transição do figurativo para o abstrato com cores intensas, sendo a abstração marcada positivamente.

A origem de uma classe socioeconômica menos privilegiada também é marcada no texto sobre Francisco Rebolo. O pintor é membro do grupo Santa Helena, que reuniu pintores imigrantes italianos na Capital paulista. O texto, porém, aborda o pintor do ponto de vista de sua ligação com o time de futebol Corinthians (ver figura 22 - FOLHA, *Coleção traz o criador do escudo do Corinthians*, 13/set./2013). O título chama a atenção para o fato de o artista ter criado o escudo do clube. O primeiro parágrafo é iniciado com o bordão “Vai, Corinthians!” e termina sem mencionar o pintor, apenas afirmando que o volume da coleção “cheira a povo e futebol”. A expressão ilumina o porquê da estratégia discursiva de utilizar um tom pouco sério e destacar mais a ligação com o esporte do que suas obras artísticas. Trata-se de uma desvalorização em termos de prestígio pelo fato do pintor ter “origem proletária”.

Ao narrar curtamente a trajetória de Rebolo, o autor aponta, nesta ordem, que “jogou no time por seis anos”, “desenhou o escudo da equipe”, “dedicou-se à decoração de paredes” (FOLHA, *Coleção traz o criador do escudo do Corinthians*, 13/set./2013) e que participou do grupo Santa Helena. Somente no quarto parágrafo o autor-jornalista informa sobre a atuação do coletivo na história da arte brasileira e a participação do pintor nele.

O texto apresenta uma visão de que Rebolo é um artista menor por ser pertencente a uma classe menos favorecida e por ter atuado nos campos esportivo e das artes aplicadas.

3.2.1.4 – Curadores e relação com o público

Dos textos analisados, quatro deles têm como foco central a questão da curadoria. Discursivamente, coloca-se este trabalho como uma espécie de coautoria do trajeto de sentido das obras. Uma notícia publicada em *O Globo* (GLOBO, *Curadores repensam o próprio ofício com mostra em casa*, 1/set./2013) evidencia esta ideia ao tratar de uma experiência de dois curadores em projeto de residência artística no Rio de Janeiro.

No texto, foi detectada a representação dos processos curatoriais atuais como autoritários e pouco imaginativos. Em seu trabalho, os curadores se utilizam de um cardápio fechado de códigos que estabelecem a leitura de obras, o percurso e os sentidos do conjunto. No caso da experiência noticiada, o autor-jornalista estabelece como processos de fuga desses códigos: “número de trabalhos ainda é incerto”, “os artistas são

diversos”, “não tem previsão de seguir, muito menos um calendário definido”, “experimentação”, “abrir espaço para o vazio e para perguntas nos outros” (GLOBO, *Curadores repensam o próprio ofício com mostra em casa*, 1/set./2013).

Constrói-se assim discursivamente uma oposição entre um polo impositivo da curadoria institucional e a “experimentação” proposta pela dupla, marcada pela ideia de indefinição. É interessante também observar que, por questionar certas práticas, o texto traz como subentendido descrição do papel autoritário do curador no campo atual das artes.

O profissional curador aparece como um produtor de códigos de valoração e sentido das obras de arte (“opinas e elege os sentidos, os percursos e as hierarquias”). Este profissional, glamourizado, “se revestiu de um poder muito forte nos últimos tempos, ele abre e fecha portas” (GLOBO, *Curadores repensam o próprio ofício com mostra em casa*, 1/set./2013), sendo central no campo das artes.

A interação entre curadoria e público é discutida em notícia sobre uma exposição no Museu de Arte do Rio (FOLHA, *Mostra no Rio inclui seleção do público*, 28/jul./2013). O texto fala sobre a decisão da instituição em incluir uma seleção de peças indicadas pelo público em sua exposição sobre a cidade. Segundo a notícia, a participação marca uma segunda etapa da mostra, que traz desta vez mais trabalhos relacionados ao tema da escravidão.

A notícia reproduz um estado do campo em que o público é mantido como subalterno às autoridades curatoriais. Pode haver uma porosidade entre a instituição e o público, mas sem que a sociedade passe a conduzir os processos do museu, isto é, sem cessão do lugar de saber. Se o papel da arte é apresentado no texto como o de criação de um imaginário, o diretor do museu afirma: “temos o poder de transformá-lo” (FOLHA, *Mostra no Rio inclui seleção do público*, 28/jul./2013).

Um procedimento mais experimental e colaborativo de curadoria é valorado negativamente em texto sobre a Bienal de São Paulo publicado na *Folha de S. Paulo* (FOLHA, *Bienal terá quinteto de curadores na edição de 2014*, 23/ago./2013). A notícia conta que a edição de 2014 da Bienal seria organizada por um grupo de cinco curadores estrangeiros, sem uma figura central. O texto se constrói em torno da subversão do discurso dos curadores e da instituição por meio da ironia, como se mostra no em três trechos.

O primeiro afirma: “‘Como viver junto’ foi o título da 27ª Bienal de São Paulo, organizada por Lisette Lagnado, em 2006, mas, ao que parece, poderia ser o nome da próxima edição da mostra” (FOLHA, *Bienal terá quinteto de curadores na edição de 2014*, 23/ago./2013). O segundo ironiza: “Os cinco curadores da mostra – sim, são cinco, e não apenas o já anunciado Charles Esche” (idem). E o terceiro comenta: “Em quase duas horas de entrevista, diálogo, solidariedade e questionamento da noção de autoria foram conceitos repetidos muitas vezes, apontando para um discurso integrado do time internacional” (ibidem).

Outro ponto interessante na notícia em questão é a opção do jornal em dedicar um pequeno texto ao assunto e oferecer na edição impressa o link para a entrevista completa com os curadores. Trata-se de um evento central na cena artística paulista e brasileira e o jornal obteve uma entrevista de duas horas com os curadores, mas prefere aprofundar o tema somente na versão online. Desta forma, fica aparente a escolha editorial de colocar em descrédito a proposta inovadora do grupo de curadores.

A abordagem dos dois últimos textos da *Folha de S. Paulo* mencionados aponta para uma postura de defesa da posição do curador-autoritário no campo das artes, em oposição à visão de um trabalho mais criativo, conforme aparece em *O Globo*.

Entre os textos publicados pelo caderno Ilustrada, foi detectada uma segunda ocorrência em que a curadoria realizada pela Bienal de São Paulo aparece sob um ponto de vista negativo. Trata-se de uma reportagem sobre a exposição que reúne as obras nacionais mais importantes das 30 edições da Bienal (FOLHA, *Bienal de SP elege a ‘seleção brasileira’ de suas 30 edições*, 18/set./2013). A capa do jornal é ocupada pelo título da reportagem, pela linha fina, pela reprodução de uma obra de Nelson Leirner e por um anúncio, que ocupa 75% do espaço. A reportagem em questão está publicada nas páginas E4 e E5.

Ali, recebe o título de “Se vira nas 30”, um trocadilho com o quadro televisivo “Se vira nos 30”, integrante do programa de Fausto Silva (Domingão do Faustão), da Rede *Globo*, competição em que artistas populares de todos os tipos têm 30 segundos para realizar um número que impressione a plateia. Na reportagem, o número 30 faz referência às trinta edições do evento.

se vira nas 30

Mostra resume em **111** artistas as quase **6.000** participações de nomes **brasileiros** nas últimas 30 edições da **Bienal de São Paulo**

IL VOLO

06 de NOVEMBRO - TEATRO BRADESCO
"os jovens tenores que emocionaram Barbra Streisand"

BRASÃO 11 de NOVEMBRO EXTRA

POLADIAN PRODUÇÕES

INGRESSOS 4003 1212 ou na bilheteria do teatro

Bradesco

OPUS 1

Zaffari

SILAS MARTÍ
DE SÃO PAULO

Quando Waltercio Caldas criou um corredor com calçadas coloridas de chicle e, do outro, as mesmas calçadas em branco, estava criticando o que chama de "verginosidade" das visitas às grandes mostras.

Isso porque quem passa por "Velocidade", instalação que foi montada pela primeira vez há 30 anos numa Bienal de São Paulo, leva gravado na retina uma ilusão de ótica vibrante e ao mesmo tempo efêmera, causada pelo movimento entre os dois campos de cor em paralelo.

"Um estudo dizia que as pessoas ficavam em média 17 segundos diante de uma obra numa exposição", conta Caldas à **Folha**. "Isso chama a atenção, porque ninguém vê as obras. Olham para a relação entre elas, como uma soma de tudo em 17 segundos."

Esse número pode voltar a estampar cronômetros agora, com a volta desta obra e mais de 200 outras peças de artistas brasileiros que passaram pelas últimas 30 edições da Bienal de São Paulo.

Desde que foi criada em 1951, a mostra paulistana teve quase 6.000 participações de nomes nacionais, um elenco sem dúvida vertiginoso.

Um recorte de 111 desses artistas, seleção do curador Paulo Venancio Filho, vai ocupar o pavilhão da Bienal a partir de sábado numa tentativa de rever as relações entre eles e as correntes históricas que estiveram na mostra.

"Não queria deformar a seleção dando mais nomes de umas ou outras bienais", diz Venancio Filho. "Pensei no conjunto das obras, tentando respeitar equilíbrios."

Nesse ponto, embora tenha escalado nomes da primeira até a última Bienal, Venancio Filho deixou de fora os artistas modernos, que já tinham uma trajetória consolidada antes da criação da mostra, ou seja, descartou a geração da Semana de Arte de 1922.

Seu recorte começa nos anos 1950, momento que muitos historiadores veem como gênese de um projeto artístico e estético de fato nacional, com o início da abstração geométrica, que atinge forma plena no concretismo paulista e logo depois no neoconcretismo dos cariocas.

Numa leitura bastante enciclopédica, às vezes estancada, desses movimentos, Venancio Filho concentra clássicos do construtivismo criado em São Paulo, com obras de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto, num espaço ao lado de alguns nomes fortes da escola carioca, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Ivan Serpa.

Isoladas no último andar e na última sala da mostra, essas peças históricas servem de núcleo duro ou âncora visual para o que veio depois, já que tudo na arte brasileira parece questionar, exaltar ou denunciar esses arroubos geométricos dos concretistas.

De fato, do lado de fora da sala histórica, estão obras

que desmancham a austeridade do projeto construtivo.

MOMENTOS DECISIVOS

Enquanto Cláudio Meireles aparece com um trabalho em que cria um canto de sala virtual, com paredes pregadas a uma base de madeira, Ana Maria Maiolino mostra um filme mudo em que bocas aparecem sussurrando frases num diálogo impossível.

"É um discurso incoerente, que tem a ver com a época da ditadura", conta Maiolino. "Há uma busca de poder falar e um impedimento. Esse vídeo é como o pai de toda a minha filmografia, ordena tudo o que veio depois."

No caso de Meireles, suas paredes derretendo coincidem com uma transição. "Querida limpar a cabeça, botar ordem nas minhas ideias", diz o artista, lembrando que a peça de 1967 seria exibida pela primeira vez numa mostra censurada pela repressão ainda antes da abertura.

Tudo um andar da mostra, aliás, parece estar ocupado com peças de protesto. É a arte pop nacional, de nomes como Claudio Tozzi, Rubens Gerchman e Maurício Nogueira Lima, que usaram as mesmas estratégias da estética de consumo dos norte-americanos para combater o regime.

Fora dessa estética, mas dentro do pop, a enorme bolha de Marcello Nitsche, agora no vão central do pavilhão, também foi um ato de resistência. "Não adiantava mais usar elementos já existentes, como a Coca-Cola", diz Nitsche. "A bolha era um gesto

UMA SUPER PRODUÇÃO DO MUSICAL DOS MUSICAIS

Red Hot + Blue

ON BROADWAY

SUCESSOS DE "MAMMA MIA", "CATS", "FANTASMA DA ÓPERA", "PRISCILLA", "SISTER ACT", "SATURDAY NIGHT FEVER", "HOCKEY BOYS", "FLASH DANCE", "E"

Incluindo **Footloose & GREASE**

SOMENTE 25 DE NOVEMBRO

Teatro Bradesco

INGRESSOS 4003 1212 ou na bilheteria do teatro

Bradesco

OPUS 1

Zaffari

DOUPLA TEATRO E MÚSICA

O MAESTRO MIGUEL BRIAMONTE E O ATOR CLOVYS TORRES RECEBER

PAULA LIMA & WELLINGTON NOGUEIRA

19 DE SETEMBRO, ÀS 20H

GRANDE AUDITÓRIO DO MASP

AV. PAULISTA, 1578. TEL.: 3251-5644

INGRESSOS NA BILHETERIA DO MASP

APRSENTA

AMANHÃ

WAGNER FREIRE (CONCEPÇÃO)

GUSTAVO DO VALE (MONTAGEM)

ROSANA PENNA (DIREÇÃO)

SAMANTHA CARACANTE

INGRESSOS NA BILHETERIA DO MASP

APRSENTA

FOLHA

PORTO SEGURO

ELABORAÇÃO LIVRE

RIGGÓ

MOVIMENTO PARA ESCRITORES

(11) 2696-4600

Figura 32 – reprodução da página E4 do caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo*, edição de 18 de setembro de 2013

Com a inserção de uma expressão do universo da cultura de massa no título, o autor jornalista questiona a quantidade de obras presentes na “megaexposição” que abriga 200 trabalhos de 111 artistas. Esta crítica fica evidente porque os primeiros parágrafos do texto dedicam-se a explicar que em média cada pessoa fica apenas 17 segundos em frente a uma obra de arte. Deste modo, pode-se afirmar que a referência ao quadro televisivo equipara a exposição a um produto da indústria cultural, ligeiro, sem aprofundamento e dedicado a um grande público.

Ao apresentar a proposta de revisão histórica construída pelo curador, é utilizado o verbo tentar: “numa tentativa de rever as relações entre eles e as correntes históricas que estiveram na mostra” (FOLHA, *Bienal de SP elege a ‘seleção brasileira’ de suas 30 edições*, 18/set./2013). A organização da exposição é também criticada pela disposição das salas porque o curador apresenta uma “leitura enciclopédica, às vezes, estanque” (FOLHA, *Bienal de SP elege a ‘seleção brasileira’ de suas 30 edições*, 18/set./2013). O texto tem como subentendido que um caráter didático é valorado negativamente no campo das artes.

Outros comentários sobre as escolhas curatoriais expressam imprecisão: “todo um andar da mostra, aliás, *parece estar* ocupado com obras de protesto” e “Talvez o enfoque em tempos difíceis tenha a ver com o que, na visão do curador, seriam os ‘momentos decisivos’ dessa história” (FOLHA, *Bienal de SP elege a ‘seleção brasileira’ de suas 30 edições*, 18/set./2013). Nesta última frase, é importante notar a palavra “talvez” e a expressão “na visão do curador”, que marcam na polifonia a discordância entre a opinião do curador e a do autor-jornalista. Procedimento semelhante é a utilização de aspas em “momentos decisivos”.

Desta forma, uma segunda característica do *habitus* do curador, além do autoritarismo, é que seu papel não está vinculado à popularização da arte ou das discussões estéticas. Seu trabalho deve ser pautado por critérios internos ao campo e voltado para seus pares.

Se esta postura do autor-jornalista ao apresentar o curador e seu trabalho conota que seu público pretendido é composto por membros do campo artístico, ao avaliar os museus os critérios utilizados apontam para outra direção. Em uma reportagem de capa (FOLHA, *Estado da arte*, 25/set./2013), o jornal *Folha de S. Paulo* analisa 11 instituições pelos seguintes quesitos, nesta ordem de apresentação: realização de visitas monitoradas, lojinha, café, estacionamento próprio, condição dos banheiros, acesso por transporte público, preço,

etiquetas com informações sobre as obras, programas ou guias, interatividade, acessibilidade, atrações para crianças, exposições temporárias, endereço e horário de funcionamento.

Segundo o levantamento realizado, a principal vulnerabilidade das instituições é a ausência de visitas monitoradas voltadas para o público espontâneo. Os quesitos são apresentados em uma tabela na página E3, em que a ordem de apresentação denota uma grande importância à presença de lojinha e café (segundo e terceiro lugares) em detrimento a atrações para crianças (12º lugar) e a presença de guias (9º lugar). O transporte particular também é mencionado em posição de mais destaque do que o transporte público pois, além de estar acima na tabela, são apresentados mais detalhes sobre o assunto, como preço de estacionamento e localização. Não são mencionadas linhas ou estações de metrô próximas aos museus.

Pela tabela se denota que o jornal traça um perfil de público pretendido como uma pessoa que aprecia, ao frequentar museus, as informações presentes em uma visita guiada, ou seja, alguém que não tem formação suficiente para apreciar mostras autonomamente. Este leitor também é de uma camada mais favorecida da população porque utiliza carro e preza por comodidades como lojinha e café, encarando portanto a ida ao museu muito mais como um programa de lazer do que como um espaço de fruição estética.

3.2.1.5 – O fazer crítico

Para estudar o *habitus* do crítico de arte, foram reunidos textos críticos publicados nos jornais a outras notícias que têm como foco algum tipo de discussão sobre o fazer crítico ou sobre estes profissionais.

Apenas um dos textos informativos analisados tem como objeto um crítico de arte. Trata-se de uma notícia sobre uma nova edição dos trabalhos de Mario Pedrosa (FOLHA, *Nova edição da obra de crítico religa arte e política*, 28/set./2013). Ao longo do texto, fica clara que uma visão de que o *habitus* do crítico não está ligado à atuação política.

A notícia é aberta com um depoimento da filha do crítico sobre a perseguição e o exílio vividos pelo pai durante a ditadura militar. Com este trecho, o autor-jornalista apresenta o intelectual como um homem de esquerda muito engajado politicamente. No parágrafo seguinte, estabelece-se o distanciamento entre a arte e política: “nem parece estar descrevendo

a vida de um dos maiores pensadores das artes visuais da história do país, de tão violentos os episódios” (FOLHA, *Nova edição da obra de crítico religa arte e política*, 28/set./2013). Então, lembra que Pedrosa via a arte moderna como “uma aliada dos movimentos revolucionários” (idem), ou seja, propõe o pensamento de que há ligações entre o campo da política e campo da arte. A reportagem aponta para um processo histórico de apagamento deste ponto de vista de Pedrosa, que virá à luz por meio de uma nova edição de seus escritos.

Assim como o curador, o crítico aparece nas notícias analisadas como um ator com autoridade discursiva, cujo trabalho deve ser voltado somente aos seus pares no campo artístico. O exemplo mais marcante neste sentido é o texto que aborda o livro *Isto é arte?*, de Will Gompertz (GLOBO, *Uma versão didática da arte moderna*, 28/jul./2013). A publicação pretende apresentar de forma didática a arte moderna. Por isso, o autor cria pequenas ficções para narrar episódios da história da arte, isto é, “imagina historietas para explicar uma historia maior” ou “romanceia” (idem).

Por meio da utilização de uma expressão ligada ao universo discursivo do campo da cultura de massas, o livro é marcado como despretensioso (“*stand up* da arte”). Na primeira parte do texto é ainda reproduzida uma crítica negativa publicada pelo jornal *The Guardian*.

O autor jornalista constrói uma divisão no público de arte: “pessoas que veem a arte moderna como farsa” e “entendidos”. O livro seria destinado àqueles que “não sabem o que fazer com isso”, que têm “medo”, que estão desconfiados de que a arte moderna é “algo falso em que as pessoas estão embarcando” (GLOBO, *Uma versão didática da arte moderna*, 28/jul./2013). Desta forma, a desqualificação do público como externo ao campo das artes é utilizado para deslegitimar o trabalho do escritor.

É valorada negativamente sua aproximação com a arte, que ao invés de ser “intelectualizada”, se dá por meio de “gracinhas” e do “tom divertido”. O autor-jornalista desta forma se posiciona, e posiciona seus leitores, entre a parcela de pessoas intelectualizadas ao descrever o livro.

A partir deste achado, aponta-se para o crítico como ator cuja função é construir percursos analíticos voltados à reflexão sobre e para o campo das artes, que resultam em textos destinados a um público especializado.

Nas críticas publicadas nas edições analisadas entende-se que este é um padrão almejado, mas os textos resultantes apresentam diferentes doses de didatismo, informação e análise. É necessário, porém, lembrar que as críticas publicadas atualmente nos jornais diários estão longe de permitir uma análise sobre o perfil do trabalho crítico brasileiro, devido ao processo histórico de afastamento destes intelectuais do campo jornalístico, explorado no capítulo 2 do presente trabalho.

Os textos cujo objetivo comunicativo é analítico ou interpretativo compõem uma minoria no conjunto analisado. É importante apontar que no Segundo Caderno, de *O Globo*, eles aparecem em algumas edições como texto principal da página de artes visuais sob a rubrica “Crítica”. Já no caderno Ilustrada, da *Folha de S. Paulo*, aparecem em menor quantidade, esporadicamente e relacionados sempre a notícias ou reportagens publicadas na mesma edição. A rubrica utilizada é “Análise”.

De forma geral, o padrão textual aproxima-se de um *ethos* mais acadêmico. Um exemplo neste sentido é a crítica sobre a exposição *Vozes do desterro* (GLOBO, *Visões da acolhida*, 8/jul./2013 – ver figura 21), realizada no Rio de Janeiro. Neste texto, entre os indícios discursivos de academicismo se destaca o procedimento de iniciá-lo elucubrando sobre o étimo latino “*fores*”. São também citados dois filósofos e o texto não reporta dados contextuais de trajetória ou localização dos artistas na história da arte, como escolas, *background* ou idade, sendo por isso pouco didático.

Uma estratégia contrária, e portanto mais informativa, é utilizada em crítica sobre a produção de arte cinética de Abraham Palatnik, por exemplo (GLOBO, *Força inventiva*, 26/ago./2013). Um longo parágrafo biográfico descreve a estadia do artista na antiga Palestina, onde trabalhou na manutenção de veículos militares ingleses e realizou um curso de pintura figurativa. Ao voltar para o Brasil, narra-se que Palatnik trabalhou em um ateliê terapêutico de pintura em um hospital psiquiátrico. O autor-crítico menciona estas passagens da vida do artista para explicar seu gosto de tecnologia, aliado a uma produção artística livre.

As informações são acrescentadas pelo autor-crítico com o objetivo de sedimentar a inserção de Palatnik em um cânone da arte brasileira. O papel de localizar e organizar este mecanismo de narrativa e de valoração de produções artísticas é central no *habitus* do crítico. Por exemplo, o texto em questão repete duas vezes que a obra do artista analisado é “seminal”. Entre as características de Palatnik estão: “pioneiro”, “transgressor”,

“dissonante”, “na linha de frente”, “vontade de integrar arte e vida” (GLOBO, *Força inventiva*, 26/ago./2013).

Quando a crítica se debruça sobre uma exposição, uma estratégia identificada foi a construção de um caminho interpretativo entre as obras, como acontece em texto sobre mostra do artista Pedro Motta (GLOBO, *Horizonte represado*, 15/jul./2013). Desta forma, o crítico ocuparia um papel concorrente ao do curador no espaço de poder de fala sobre estes percursos de sentido.

No caso específico analisado, o autor-crítico enfoca no aspecto formal das obras, descrevendo-as a partir da leitura de metáforas. Muito mais do que criticar, no sentido de avaliar se a arte é boa ou ruim, o texto exerce uma função prescritiva. Discorre sobre os assuntos das obras e como ver ou o que ver na exposição. Para isso, utiliza expressões como “nos fala de”, “pode ser vista também”, “já está posta a pergunta”, “vê-se igualmente”, “agora sim”, “revela-se” e “para chegar ao efeito desejado” (GLOBO, *Horizonte represado*, 15/jul./2013).

As expressões também mostram uma ideia de que as interpretações propostas pelo autor da crítica são autoevidentes, como que claramente explícitas no próprio teor dos trabalhos. Dessa forma, marca-se uma estratégia de naturalização da leitura da obra de arte, feita na verdade com base em uma bagagem de erudição e experiência estética.

Em crítica a uma exposição sobre a arte pop produzida no Brasil e na Argentina (GLOBO, *Tomada de posição*, 1/jul./2013), o autor-crítico utiliza seu conhecimento especializado para construir o texto em torno da comparação do movimento estético em questão com a arte construtiva, conhecida por produções geométricas com grande preocupação formal. Com isso, põe em questão um terceiro aspecto do trabalho crítico, a saber, o domínio sobre o processo de ancoragem e de objetivação dos objetos artísticos, isto é, a vinculação de objetos em categorias e a criação de conceitos convertidos em imagens.

No texto em questão, o autor-crítico tem como pressuposto a valoração positiva da arte construtiva brasileira, devido ao seu alto reconhecimento internacional. E então cria uma oposição entre a “sobriedade” deste estilo com as características da arte pop nacional, a saber, a figuração, as cores, e a atuação sociopolítica. Reflete assim uma das discussões mais importantes em torno da arte na modernidade que é a disputa entre produções focadas na forma e aquelas que pretendem um posicionamento ante a realidade social.

O procedimento de ancoragem e objetivação é aplicado tanto no sentido de estabelecer movimentos e estilos quanto no enquadramento de artistas nestes rótulos. A oposição entre o estilo de duas artistas é o fio condutor de uma das críticas publicadas em *O Globo* (GLOBO, *Caminhos variados*, 12/ago./2013). No texto, o autor-crítico estabelece as diferenças entre Elizabeth Jobim e Maria Nepomuceno, ambas em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio.

Caminhos variados

Exposições de Maria Nepomuceno e Beth Jobim, ambas no Museu de Arte Moderna, apontam para a pluralidade da produção contemporânea brasileira

Artes

Crítica

"Blocos" de Elizabeth Jobim.
 e "Tempo para respirar" de Maria Nepomuceno
 MARIANO

LUISA DUARTE
 sagundocadeno@oglobo.com.br

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro recebe atualmente duas individuais de artistas brasileiras que sinalizam caminhos diversos da produção contemporânea brasileira — "Blocos", de Elizabeth Jobim, e "Tempo para respirar", de Maria Nepomuceno, ambas curadas por Luiz Camillo Osório.

No salão monumental encontra-se a mostra de Nepomuceno, na qual diversos elementos constituem uma grande instalação formada por inúmeras partes. Aqui chamam a atenção o uso de materiais oriundos da artesanato popular (cordas, cerâmica, contas, etc.). Em uma espécie de imenso organismo constituído por muitos órgãos mesclam-se bolas, redes, vasos, desenhos, pequenas "casas" para um possível abrigo. Figuração e abstração misturam-se em uma estética que nos remete a alguns momentos da obra de Ernesto Neto. Que, por sua vez, é devedora de nomes como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

O uso das cores no trabalho da artista ocorre de modo orgânico, em uma fatura que evoca o corpo não só no seu resultado, mas também no processo de criação. Quando falamos de artesanato estamos falando, também, do uso mesmo das mãos. Este ato no qual artista e obra se complementam e, por sua vez, obra e espectador conectam-se é uma das artérias cruciais da poética de Nepomuceno.

BARROCO E GEOMÉTRICO

A presença das cores e a relação com o público também são aspectos protagonistas da exposição de Beth Jobim. Porém trata-se de um outro uso cromático, de um outro pensamento visual. Nos deparamos com uma natureza minimalista, geométrica, sem rastro algum do sujeito, em blocos pintados de diversas cores, das mais estridentes até aquelas mais neutras.

Com uma obra centrada na pintura, Jobim já havia flertado com a tridimensionalidade em telas que possuíam relevos, fazendo com que a planaridade fosse interrompida e um novo ritmo fosse instituído. Mas aqui, pela primeira vez, a pintura sai completamente das paredes para ganhar o espaço em um trabalho que igualmente mostra-se multifacetado. É pintura, é instalação, podem ser vistas como esculturas isoladas, mas ganham um sentido maior quando vistas em conjunto.

Como bem lembra o curador em texto da exposição, estes trabalhos remetem tanto aos "Objetos ativos" de Willis de Castro, como aos "Objetos específicos", de Donald Judd. Por entre os blocos, percorremos uma espécie de labirinto no qual a intensa experiência cromática é a bússola para o olhar.

Escrever sobre as duas mostras em um mesmo espaço não visa comparar as obras. Não acreditamos aqui em metros para julgar a arte. Trata-se, isto sim, de uma tentativa de pensar a pluralidade da nossa produção.

O fato de Nepomuceno ter exposto até hoje mais vezes fora do Brasil do

"Tempo para respirar". Em sua instalação, Maria Nepomuceno usa materiais oriundos da artesanato popular, misturando figuração e abstração

"Blocos".

A natureza minimalista e geométrica da obra de Beth Jobim em um trabalho em que, pela primeira vez, a pintura sai da parede

que em seu país de origem talvez tenha como uma das causas a sua visualidade um tanto barroca, devedora de traços do artesanato, da cultura indígena, ou mesmo carnavalesca. A mescla entre natureza e cultura resulta em um trabalho fora da curva mais comum da produção visual do país.

Tal curva é feita, em sua maior parte, por uma visualidade contida, na qual elementos formais e força conceitual se unem a favor de poéticas contundentes e sintéticas.

Na obra de Beth Jobim testemunhamos como as latitudes tropicais não necessariamente resultam em obras solas

res e carnavalescas. Um pensamento rigoroso, muito mais devedor de artistas do eixo EUA — Europa, se dá em uma pintura que ganha o espaço com uma aguda inteligência formal. Mas note-se, trata-se da forma em diálogo com o espaço e o corpo.

A precisão geométrica de Jobim que não rima com anemia formalista, e o gesto barroco de Nepomuceno que não recal em um carnaval estetizado, são exemplos da diversidade de nossa produção que nos dão a pensar de maneira não dogmática. Do contrário estaremos perdendo muito de sua riqueza. ■

Figura 33 – reprodução da crítica *Caminhos variados* de Luísa Duarte, publicada na página de artes visuais do Segundo Caderno de O Globo em 12 de agosto de 2013

A produção de Nepomuceno é qualificada com expressões vinculadas à isotopia da cultura popular e do orgânico: “artesanaria popular”, “imenso organismo”, “orgânico”, “uso das mãos”, “artérias cruciais”, “visualidade barroca”, “cultura indígena”, “carnavalesca”. Os trabalhos de Jobim, por sua vez, são descritos com expressões ligadas às preocupações especificamente estéticas: “minimalista”, “geométrica”, “sem rastro do sujeito”, “pensamento rigoroso”, “aguda inteligência formal”.

Ainda que o autor-crítico afirme explicitamente que não tem como objetivo comparar nem julgar a produção das artistas, apenas observar sua pluralidade, não é possível reconhecer tal neutralidade no texto. É estabelecida uma “curva mais comum da produção visual do país” (GLOBO, *Caminhos variados*, 12/ago./2013), em que uma artista e seu estilo é valorizado positivamente e o outro negativamente. Nepomuceno termina desvalorizada, por incorporar elementos ligados à cultura popular, como o artesanato e o carnaval. Há promoção de uma arte mais internacionalizada, que se afasta de elementos mais explícitos da cultura brasileira, e que tenha forte preocupação formal, em detrimento da conexão entre obra e espectador provocada pelos trabalhos mais coloridos e orgânicos. A crítica deixa mostrar assim o mecanismo de construção de reputações e prestígio que regula o campo artístico, com o crítico como centro deste processo.

Este poder de avaliação inclusive pode recair sobre o espaço discursivo do curador, como mostra uma das críticas analisadas, que se debruça sobre um trabalho de curadoria (GLOBO, *Sonho e obsessão*, 23/set./2013), mais especificamente da 55ª Bienal de Veneza. Refere-se ao conceito criado para a mostra e a alguns dos artistas escolhidos.

Para discutir algumas inovações na edição em questão, o autor-crítico estabelece os pressupostos de sua avaliação. Primeiro, assenta o conceito de bienal: “As bienais costumam cumprir o papel de exhibir, a partir de um olhar autoral, o que há de mais recente na cena artística, realizando pontes com o passado de maneira pontual” (GLOBO, *Sonho e obsessão*, 23/set./2013). Assim, atribui ao curador a representação de autor de um olhar, que deverá perpassar as próprias obras em exposição.

No segundo parágrafo, o autor-crítico utiliza-se de seu poder de fala para definir o tema central do campo das artes na atualidade: “o debate preponderante no território da arte contemporânea das últimas décadas foi marcado pela relação entre arte e política e,

consequentemente, por um diálogo intenso com o *real*” (GLOBO, *Sonho e obsessão*, 23/set./2013).

A mostra é então avaliada a partir destes quesitos, passando pelo conceito, pela escolha de artistas e obras. Ao longo do texto, é construída uma visão negativa sobre a proposta curatorial, colocando em dúvida a efetividade da proposta.

3.2.2 – A estrutura interna do campo das artes visuais

A presente seção apresenta os principais achados sobre o meio autônomo em que a arte é produzida: o campo artístico. Por isso, reúne análises de textos que refletem as diferentes maneiras de legitimar a produção artística, mapeando pontos da uma rede de relações objetivas de dominação, subordinação, complementaridade ou de antagonismo. A partir destas relações são construídos os parâmetros sociais de gosto.

Nos textos jornalísticos analisados, transparecem as representações e os critérios utilizados para valorizar ou desvalorizar obras de arte ou tipos de expressão artística. De maneira geral, foi identificada uma forte discussão entre a questão da forma e os grupos de artistas que se debruçam prioritariamente sobre ela, em oposição aos diversos conteúdos possíveis para a arte, em especial aqueles políticos. Trata-se de um reforço de enquadramento dos atores em atividades internas ao próprio campo.

Publicada na capa do jornal *O Globo*, a entrevista com o artista conceitual Joseph Kosuth apresenta um ponto de vista incisivo sobre a questão (GLOBO, *‘Arte não é beleza’*, 3/ago./2013). Com a entrevista, a única analisada em todo o trabalho, o jornal estabelece diversos parâmetros do que considera legítimo no interior do campo artístico. A nobreza e a quantidade de espaço dedicados determinam um grande poder de fala ao artista, que ao longo da conversa não é questionado ou contrariado pelo entrevistador. Para reforçar este papel, o artista é denominado duas vezes como o “mais importante artista conceitual vivo” e teria produzido a “mais icônica obra de arte conceitual” (idem).

No breve resumo que precede a entrevista são destacadas três ideias: a dificuldade do estabelecimento como artista profissional, a rejeição da arte como “entretenimento visual” e a preponderância do mercado na construção da narrativa da arte contemporânea. O tema das questões da entrevista são: rejeição da pintura e da escultura como formas de expressão,

ausência de cor nos trabalhos, relação entre idade e reconhecimento no campo, profusão de novos artistas atualmente, o conflito entre popularidade e mérito artístico, o mercado de arte e a função do artista.

Nas respostas, Kosuth afirma que o papel dos artistas é refletir sobre a natureza da arte e da cultura, questionamento que é impossibilitado na pintura e na escultura, devido a suas convenções formais. Ele defende o uso da cor apenas como valor expressivo, condenando a arte “decorativa”. Desta forma, como detectado em outros textos, emerge a representação da arte enquanto experimentação formal (apreciada pelos pares do campo artístico), em oposição à arte expressiva e bela (mais apazível para pessoas externas ao campo).

Sobre a função dos artistas, Kosuth afirma que eles têm um papel de produção de cultura a longo prazo e que por isso dão força ao tecido social, já que outras esferas políticas e econômicas trabalham em outra temporalidade mais imediata.

Figura 34 – *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth

A partir de suas afirmações e da frase destacada no título, a saber, ‘Arte não é beleza’, o artista defende a valorização de uma arte mais cerebral do que visual, em que até o uso da cor é uma distração. Desta forma, o objetivo do artista seria muito mais executar um aprofundamento de questões estéticas do que produzir um objeto ao olhar.

Um ponto de vista semelhante é expresso por Carlos Vergara em notícia sobre uma exposição no Museu do Açude, no Rio de Janeiro (GLOBO, *Vergara busca novo sentido de beleza no Museu do Açude*, 8/set./2013). Ele define a função do trabalho artístico como “dar um novo sentido à beleza”. Para ele, o que determina a artisticidade de um trabalho não é o assunto abordado: “A densidade do trabalho não está no pretexto sinistro” (idem).

Esta ênfase da avaliação das obras pelas características formais, como cores, composição e harmonia, desponta concomitantemente com o processo de surgimento da modernidade, quando intelectuais como Baudelaire passam a pensar um processo de imersão no mundo dos quadros, de investigação de sua ordem interna, propriamente estética, em detrimento das narrativas construídas.

Se o artista conceitual circunda suas preocupações às indagações próprias ao campo artístico, o que dizer sobre a arte política, ou arte que de alguma forma constitui-se como um ativismo?

A reportagem sobre o chinês Zhang (FOLHA, *Retratos da corrupção*, 15/jul./2013) traz uma resposta bastante curiosa, em uma fala do próprio artista: “o valor artístico não está em jogo”. Ao longo da matéria, constrói-se discursivamente a ideia de que denunciar e propor a reflexão política por meio da arte é irreconciliável com a construção de “valor artístico”.

As obras de Zhang são descritas nos termos de uma “sutil e poderosa mensagem de contradição”, uma “fina crítica política”, “dar caras ao problema”, “plataforma para a reflexão”, demonstrações do “assombro com a corrupção” (FOLHA, *Retratos da corrupção*, 15/jul./2013). Depreende-se assim que a tarefa do chinês seria subartística, no sentido de que não é arte, apenas dá “contornos artísticos para a corrupção” (idem).

A notícia sobre a retomada pelo campo da arte da inglesa Laura Knight aponta para o mesmo sentido de um valor reduzido conferido à arte política (GLOBO, *Retratos de uma esquecida dama da pintura inglesa*, 23/jul./2013). Segundo o texto, embora Laura tenha sido desprezada pela crítica, é muito popular entre o público inglês. Em sua trajetória, a artista foi bem-sucedida no período em que produz suas obras, chegando em 1930 a ser a “mais conhecida e premiada das artes britânicas”. Laura foi condecorada e era um ídolo feminista, por sua perseverança em superar obstáculos no campo das artes, por ser um “choque para a época”. Sua obra, porém, é avaliada como “datada”.

Se por um lado Laura é descrita como uma “grande retratista”, seu estilo é classificado como “tradicional” e “sem brilho” (GLOBO, *Retratos de uma esquecida dama da pintura inglesa*, 23/jul./2013). É novamente utilizada a oposição entre artistas da “arte maior” focados na preocupação formal e aqueles que produzem trabalhos “comoventes”, que mostram “solidariedade”, “moral”, “simpatia pelos despossuídos” (idem). É importante destacar que a

obra de arte ativista é abordada em termos de uma isotopia ligada à moral e à ética, e não a questões propriamente estéticas.

Figura 35 – *Madonna of the Cotton Fields* (1927), Laura Knight

Ao mesmo tempo, em texto sobre a trajetória de Mira Schendel (GLOBO, *Mira Schendel monumental*, 25/set./2013), o autor-jornalista dá a entender uma necessidade discursiva de justificar a ausência de obras com viés político na carreira da artista. Esta justificativa se dá por meio da afirmação de que “talvez por sua história tumultuada, Mira nunca tenha mergulhado em questões políticas” (idem). Em outra frase do mesmo trecho, a participação de Mira na “Bienal do Boicote” em 1969, que para muitos foi entendida como leniência ante a ditadura militar no Brasil, é colocada como um desafio “aos artistas

brasileiros e estrangeiros que decidiram não participar” (ibidem). Esta necessidade de justificativa pode surgir do fato de nas décadas de 60 e 70 a questão política era central para grandes setores arte brasileira, por conta do contexto de repressão que o país vivia.

Desta forma, cria-se uma situação ambígua em que ao mesmo tempo em que a atuação política é classificada como inferior a uma preocupação eminentemente artística ou formal, esta mesma atuação é considerada meritória (ou quase obrigatória) ante uma situação de opressão.

De maneira geral, a abordagem de diferentes tipos de exposições segue o padrão de conferir mais mérito e prestígio a trabalhos mais desligados de um contexto de denúncia ou de reflexão social. Um exemplo deste tipo de procedimento é a reportagem sobre uma retrospectiva de Daniel Feingold (GLOBO, *Arte geométrica: Tramas de Daniel Feingold*, 28/set./2013). O texto expõe de maneira equilibrada a relação entre os processos técnicos, os materiais utilizados e a preocupação formal da obra do artista em questão. Desta maneira, apresenta uma discussão estética e também informações relevantes para entender os trabalhos da exposição, que apresenta séries produzidas ao longo de 30 anos de carreira.

Quando a questão do conteúdo ganha relevo, os textos não relacionam os trabalhos com questões internas do campo artístico, iminentemente estéticas. O conteúdo é tratado discursivamente como uma espécie de anedota, ou curiosidade. Um exemplo interessante é a notícia sobre uma exposição fotográfica que tem como tema uma pensão em que vivem 25 pessoas, a grande maioria de travestis (GLOBO, *De fino trato*, 5/jul./2013). O autor-jornalista se concentra mais em descrever a rotina da casa e de suas moradoras, e a maneira como a fotógrafa conquista a confiança das retratadas. A qualidade estética das fotografias não é posta em questão.

Com um tema menos polêmico, mas mesmo assim pouco usual na produção artística, a exposição de Leda Catunda sobre esportes (GLOBO, *Dribles e manobras: a arte com o impacto visual dos esportes*, 10/ago./2013) também é abordada prioritariamente em termos do assunto e não da estética. No título do texto observa-se que o tema dos esportes é apresentado como uma fonte de impacto visual.

Os trabalhos aparecem como o fruto do “deslumbramento visual com, inicialmente, as estampas das camisetas dos amigos do namorado” (GLOBO, *Dribles e manobras: a arte com o impacto visual dos esportes*, 10/ago./2013). Para se expressar a influência da abstração geométrica em uma das obras, usa-se “fazem uma brincadeira com a abstração geométrica” (idem). A ligação com o lúdico denota falta de seriedade no trabalho formal da artista.

3.2.2.1 – Reprodutibilidade

Para os trabalhos contemporâneos, o campo artístico admite a ideia de réplica, como mostra o texto sobre o projeto Lugar de Dúvidas (GLOBO, *Casa Daros faz de suas janelas um lugar de dúvidas*, 20/set./2013). A pequena notícia fala sobre um novo espaço expositivo aberto no centro cultural Daros, no Rio de Janeiro, composto por vitrines que são vistas da rua. Nestas vitrines, são instaladas réplicas de obras de arte contemporânea com o objetivo de atrair o olhar dos pedestres, que não precisam “sequer entrar no local”.

A expressão “lugar de dúvidas” refere-se à instituição colombiana que foi pioneira nesta iniciativa e também à ideia de expor cópias. O questionamento em torno da autoria se deve ao fato de que, por exemplo, uma das cópias que será exposta é assinada pelo artista original. Então o que faz dela uma cópia?

Outra questão apresentada nas últimas linhas do texto é a de que as obras escolhidas têm “alguma relação com a cultura de massa”. Neste ponto, fica expresso o discurso de que para se aproximar do gosto médio é necessário associar-se a este tipo de cultura, em que a cópia é um procedimento corriqueiro.

A questão estética da relação entre a obra de arte original e sua reprodução também aparece de maneira interessante em uma notícia sobre uma iniciativa de publicidade em artes plásticas que espalhou a fotografia de 57 obras em 22 mil painéis de anúncios no Reino Unido (FOLHA, *A maior exposição do mundo*, 12/ago./2013). Ao utilizar o termo “exposição”, ligado à uma atividade do campo artístico, o texto cria uma mistura entre as representações da obra de arte e das suas reproduções.

O texto jornalístico analisado posiciona-se claramente a favor da iniciativa publicitária, como mostra o parágrafo: “Começa nesta segunda em todo Reino Unido, a ‘Art Everywhere’, mostra que pode gabar-se sem riscos de ser a ‘maior exposição do mundo’” (FOLHA, *A maior exposição do mundo*, 12/ago./2013). Frente a esta afirmação, pode-se no entanto questionar: por que se gabar sem riscos se na verdade nem se trata de uma exposição? Por espalhar reproduções de obras de arte a iniciativa pode ser chamada de exposição?

O que se depreende do trecho é um apagamento não só das diferenças entre as instâncias da publicidade e da arte como também de todas as questões levantadas pelo campo artístico ante a reprodutibilidade, em especial a partir dos trabalhos de Benjamin (2012). Para

o autor, a reprodução abala a duração material e o testemunho histórico inscritos no objeto obra de arte, substituindo-a por um fenômeno de massas. Neste processo, a arte perde um valor ritual, ligado à unicidade e à autenticidade.

Este procedimento de apagamento dos questionamentos acima descritos segue com a afirmação de que a exposição ocorrerá simultaneamente em mais de 22 mil lugares, quando na verdade não se trata de 22 mil espaços expositivos, mas de 22 mil pontos publicitários em que serão instaladas as reproduções, como *outdoors*, *displays* eletrônicos e cartazes. É importante lembrar que as obras eram escolhidas pelo público a partir de 100 criações de artistas ingleses, pré-selecionadas por especialistas do campo das artes e por um empresário patrocinador da iniciativa.

O texto qualifica como “milagre de multiplicação de obras” o procedimento de reprodução. Em nenhum momento é colocada em perspectiva crítica a questão da autenticidade ou nem mesmo se cogita se os cartazes podem ser um convite para o contato direto com os trabalhos envolvidos na ação, todos de coleções públicas.

A única peça da mostra descrita no texto é a instalação “Dark Cold Matter” de Cornelia Parker. É interessante notar que nem no caso da instalação, em que a espacialidade possui um papel importante, é interrogada a questão do efeito estético da diferença entre a fruição da obra e da fotografia em um cartaz.

Figura 36 – *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991), Cornelia Parker

A única fala que coloca sob suspeita a iniciativa aparece no último parágrafo, quando o artista Sir Peter Blake minimiza a importância da ação, dizendo que as reproduções apenas somarão um pouco de beleza no dia-a-dia das pessoas. É interessante notar que precede sua objeção à exposição, última frase do texto, a seguinte descrição: “sentado em num banquinho e apoiado na bengala, o veterano artista” (FOLHA, *A maior exposição do mundo*, 12/ago./2013). Desta forma, o autor-jornalista desqualifica o lugar de fala do artista que expressa a crítica, afirmando-a como ultrapassada e antiquada.

Nos textos jornalísticos analisados não aparece a discussão da transposição da obra de arte em reprodução e suas implicações, com tópicos como a perda da aura, a expressividade do material, a questão da unicidade e do valor, a manualidade do artista e os limites com o industrial. É possível construir a hipótese de que, nos âmbitos dos trabalhos jornalísticos analisados, estas indagações encontram-se assentadas ou naturalizadas. Outro ponto é que ambas iniciativas, o Lugar de Dúvidas e a ação de publicidade, destinam-se a um público externo ao campo, o que provoca a reflexão de que a postura dos autores-jornalistas deixa transparecer que um contato indireto e incompleto, como o proporcionado pela cópia e pela reprodução, é suficiente para os não-especialistas, despreparados para o processo de fruição completa.

3.2.2.2 – Meios não-tradicionais

Para observar os limites e os critérios de entrada no campo, foram reunidas análises de textos que têm como tema novos meios artísticos, que se afastam daqueles tradicionalmente enquadrados como artes visuais, como a pintura e a escultura. A ideia é observar como estas formas de expressão articulam discursos de inserção e se estabelecem enquanto grupo, se relacionando com as instituições e atores do campo.

O processo de mudança de posições no campo é descrita por Bourdieu (2005) como uma gradual demarcação simbólica, em que artistas menos desprovidos de prestígio constroem uma identidade comum por meio da diferenciação de outros grupos, com o objetivo de conquistar valor distintivo.

Neste processo, é essencial o procedimento de ancoragem, em que um determinado objeto ou expressão, para se tornar familiar, se enquadra em um conceito. Foram

identificadas notícias sobre fotografia, grafite e arte urbana, performance, instalações, videoarte e arte impressa.

O processo de estabelecimento de uma nova forma de criação artística no campo é narrado de maneira interessante em uma notícia cujo foco é a arte cinética (GLOBO, *Obras em movimento*, 7/ago./2013).

A reportagem conta a história do desenvolvimento do movimento artístico e concentra-se em narrar a trajetória de Abraham Palatnik. Segundo o autor-jornalista, a produção de Palatnik tem como efeito “provocar o visitante”. O sentimento de provocação deve-se ao fato de suas peças não se enquadrarem em categorias, como escultura, pintura, desenho ou gravura.

Para ilustrar essa questão é descrita uma obra do artista que foi recusada na Bienal de São Paulo de 1951. Mesmo assim, a obra recebe “menção do júri internacional” e uma categoria, “aparelho cinecromático”, criada pelo crítico Mário Pedrosa. Estabelecido um nome para o seu trabalho, o artista então produz mais 33 obras semelhantes. O nome, a partir do poder de fala do crítico, permite então a inclusão desta produção no campo artístico por meio da ancoragem.

3.2.2.2.1 – Fotografia

A partir do conjunto de materiais estudados, conclui-se que a forma mais bem sucedida nesse processo de inclusão nas artes visuais é a fotografia, que é tema central em 24 textos. Em uma notícia sobre uma feira de arte especializada em fotografia (GLOBO, *Imagens em alta: a fotografia vai à feira*, 20/ago./2013), a fala da diretora do evento é categórica: “O tempo do preconceito acabou, foto é arte visual e ninguém mais discute isso”.

O procedimento de entrada no campo, isto é, a transição entre não-arte e arte é narrada de maneira interessante em um texto sobre o trabalho do fotógrafo Alexandre Mury (GLOBO, *Em busca de um papel na história*, 19/jul./2013). Já no título afirma-se esta mudança de estatuto como uma busca “por um papel na história”, ou seja, pela inclusão na linhagem da história da arte e no campo.

O artista em questão produz autorretratos em que simula “obras clássicas” de diversos períodos. No início de sua trajetória, as fotografias eram publicadas pela internet em um fotoblog. O texto denomina esta primeira fase como “brincadeira da internet”, isto é, como não-arte (GLOBO, *Em busca de um papel na história*, 19/jul./2013).

EM BUSCA DE UM PAPEL NA HISTÓRIA

Alexandre Mury faz mostra individual com autorretratos inspirados em obras clássicas

FABIANO MOREIRA
segundocaderno@oglobo.com.br

Volta e meia, o artista Alexandre Mury é surpreendido com o pedido de algum veículo de imprensa para que envie uma foto “normal” para publicação. Auto-transfigurado em personagens icônicos de obras da história da arte em seus trabalhos, Mury tem poucas fotos “normais”, e ele mesmo muda sempre o próprio *lay-out*, de forma que costuma atender ao pedido com uma foto 3x4, aquela da carteira de identidade. Amanhã, às 16h, na Caixa Cultural, ele abre a sua primeira mostra institucional individual, “Fricções históricas”, com 42 autorretratos, em grandes formatos, nos quais interpreta o “Abaporu” de Tarsila do Amaral, o “Adão” de Michelangelo, a “Mona Lisa” de Leonardo Da Vinci e o “Lucifer” de Franz von Stuck, entre outros personagens reconhecíveis pelo público.

Tudo começou como uma brincadeira de internet, nos anos 1990, época do Fotolog, ainda longe da esfera do mundo da arte institucional, no qual hoje Mury tem obras em coleções importantes, como as de Gilberto Chateaubriand e Joaquim Paiva.

— Eu fazia essas brincadeiras para produzir conteúdo para o meu canal no Fotolog e ver o poder de interatividade dessas imagens — conta ele. — Investi dinheiro em perucas para postar as fotos até que fui descoberto por um marchand, Afonso Costa. Tomei um susto quando ele disse que meus posts eram arte.

SEM PHOTOSHOP

Na exposição, que fica em cartaz até o dia 8 de setembro, o artista mostra também o primeiro vídeo que produziu sobre seu processo de transformação para a realização da “Mona Lisa” (O vídeo já está disponível em seu canal: vimeo.com/mury.)

— Foi o trabalho mais performático que já fiz, raspando o cabelo, a barba e até as sobrancelhas — conta. — Nunca tinha mexido tanto no corpo. Todo o resto é sempre maquiagem.

Quando Mury fala em maquiagem, nem sempre se refere a cosméticos. O rosto brilhante de sua “Medusa”, por exemplo, foi obtido com óleo de cozinha. A lágrima que cai em seu rosto em “Aranha chorando” é um bocado de mel. Tudo obtido por meio de um processo de experimentação que ele desenvolve em sua casa, em São Fidélis, interior do Rio.

— Sempre uso um espelho para ver como ficará a foto e dou os cliques com um disparador ou pelo timer. Às vezes, algum amigo aperta o botão, mas eu faço toda a produção — revela. — O “Abaporu”, por exemplo, levou três dias, entre a busca de um cacto e de um local onde o pôr do sol ficasse exatamente na posição que ocupa na obra original. Fazer tudo sozinho é importante porque ajuda a configurar uma estética, sem o perfeccionismo da fotografia publicitária. Também evito o Photoshop, para deixar os vestígios de que é feito à mão, as pistas do improviso.

Além do trabalho da “Mona Lisa”, o primeiro no qual transformou seu corpo, Mury expõe também “A criação de Adão”, seu primeiro nu frontal, todo sujo de barro, que levou a exposição a ter uma recomendação para maiores de 16 anos. Aliás, esta e outras imagens são proibidas pelo Facebook.

— A imagem faz um diálogo com a obra original e remete à ideia de uma escultura com o meu próprio corpo. Não é uma cópia. Ela fala por si, ganha autonomia e conta sua própria história — reflete Mury, que tem sua obra comparada a *samplers* pelo psiquiatra Guilherme Gutman, que assina o texto do catálogo. ■

Performance. Imagens da exposição “Fricções históricas”, que começa amanhã, na Caixa Cultural (em sentido horário): “O pesadelo”, “Cavaleiro negro”, “A Madona rodeada por Serafins e Querubins” e “Mona Lisa”

Figura 37 – reprodução da notícia *Em busca de um papel na história* de Fabiano Moreira, publicada na página de transcultura do Segundo Caderno de O Globo em 19 de julho de 2013

O fato gerador da notícia é justamente sua primeira “mostra institucional”. Para justificar tal transição, é mencionado que suas obras integram coleções importantes. O personagem que aparece com poder de fala para definir a entrada no campo é o *marchand*. No texto, o artista comenta: “tomei um susto *quando ele disse* que meus posts eram arte” (GLOBO, *Em busca de um papel na história*, 19/jul./2013).

Desta forma, apresenta-se o processo de inserção no campo via validação pelo mercado artístico, mesma situação em que se encontra o texto anteriormente analisado, que trata de uma feira de arte.

3.2.2.2.2 – Grafite e arte urbana

Uma segunda forma de expressão que aparece com recorrência é o grafite, ou a arte urbana. No entanto, na maior parte dos textos sobre este assunto o autor-jornalista demonstra uma necessidade discursiva de explicitar a inserção desta categoria no universo das artes visuais. Desta forma, deixa transparecer uma representação ainda nebulosa quanto à inclusão destas práticas no campo.

Um exemplo deste procedimento é a notícia sobre a pintura de um mural no Aeroporto de Congonhas, em São Paulo (FOLHA, *Aeroporto de Congonhas ganha obra de Kobra com releitura dos anos 1950*, 8/jul./2013). Na primeira linha do texto, o autor do mural é denominado como “o artista plástico Kobra”, procedimento incomum em outros textos do caderno que abordam pintores, por exemplo. Ao descrever a localização da obra, a notícia então afirma que Kobra “se juntará a Emiliano di Cavalcanti e a Clovis Graciano” que também possuem obras expostas no aeroporto. A menção aos dois pintores, mais uma vez, reforça a vontade discursiva de fixação do artista no cânone da arte dita tradicional.

Por fim, a notícia narra que Kobra havia inicialmente solicitado à administração do aeroporto a autorização para pintar um muro na área externa, local normalmente destinado às obras de grafite. A decisão do aeroporto em ceder então um espaço interno e valorizado ao artista marca pela terceira vez a transição de *status*.

Outro exemplo no mesmo sentido é a notícia sobre a exposição de Nina Pandolfo (FOLHA, *Nina Pandolfo abre exposição em SP com suas meninas fofas e inquietantes*, 15/set./2013). No texto, há o apagamento da palavra grafite, tipo de trabalho realizado pela

artista. Apenas se afirma: “Passeando pelas ruas de Atenas, São Paulo, Tóquio, Munique, Barcelona, Los Angeles ou Havana, a pessoa corre o risco de se deparar sem querer com a obra da artista plástica paulistana Nina Pandolfo”. No trecho se observa a valoração positiva da presença internacional, o silenciamento sobre a categoria arte de rua e a necessidade do enquadramento na qualificação “artista plástica”.

No caso do grafite, o local de exposição marca fortemente a inserção deste tipo de expressão no campo artístico. Este aspecto, juntamente com a aceitação pelo mercado de arte, fica evidenciado em notícia sobre o coletivo de arte urbana Muda (GLOBO, *Da rua para a galeria: arte em azulejo*, 22/ago./2013). No texto é interessante observar o processo de ancoragem da produção do grupo na categoria de artes visuais, por um lado por uma decisão dos artistas e por outro pela chancela da casa especializada no comércio de obras de arte.

Nas primeiras linhas da notícia, os produtores são denominados como *designers* e arquitetos e não como artistas. É descrita então sua atuação com intervenções urbanas, em que instalam painéis de azulejos pintados em espaços degradados. A transição para a galeria, também marca uma transição discursiva, em que eles passam a ser chamados pelo autor-jornalista de artistas: “Agora, os cinco artistas ganharam as paredes branquíssimas, cobertas com azulejos claros ou com gesso e tinta fresca, para expor suas obras” (GLOBO, *Da rua para a galeria: arte em azulejo*, 22/ago./2013). Mais à frente, novamente o texto marca a transição de campo: “a mostra ‘Território modulado’, estreia dos designers e arquitetos (e também artistas urbanos) no cubo branco da galeria” (idem).

Como anteriormente abordado, a aceitação pelo mercado de arte é um forte elemento validador da entrada no campo artístico. Este procedimento discursivo para o grafite aparece no texto sobre um festival de arte de rua que irá acontecer paralelamente à feira de arte ArtRio (GLOBO, *Conexões urbanas: nas ruas da Gamboa*, 17/ago./2013).

Na página, destaca-se em letras grandes a fala de um dos organizadores do evento “Este estilo foi totalmente absorvido pelo mercado de arte” (GLOBO, *Conexões urbanas: nas ruas da Gamboa*, 17/ago./2013). O procedimento marca uma consonância entre o discurso do autor-jornalista e de seu entrevistado, em meio à polifonia. A descrição do festival gravita em torno de dois polos: o objetivo de “disseminar a cultura do grafite” e a questão comercial.

A validação do grafite enquanto produção artística aparece como uma consequência da entrada no mercado internacional. O divisor de águas é apresentado pelo organizador do

evento: “A partir do momento em que um expoente de arte urbana que mora no Complexo do Alemão vende uma obra para um leilão consagrado, como o Philips & Pure Company em Londres” (GLOBO, *Conexões urbanas: nas ruas da Gamboa*, 17/ago./2013).

Fica bem demarcada a força institucional e discursiva de atores no mercado, como galerias e casas de leilão no estabelecimento dos parâmetros de prestígio e mesmo de inclusão ou exclusão no campo.

A relação entre pichação, fora do campo artístico, e grafite aparece apenas tenuemente em um dos textos analisados, que aborda as intervenções de arte urbana de Joana César (GLOBO, *Arte codificada*, 20/set./2013). A preocupação de enquadrar discursivamente seu objeto no campo das artes ocorre no título, com o emprego da palavra “arte”, no olho e no primeiro parágrafo, em que Joana César é denominada artista plástica.

ARTE CODIFICADA

A artista plástica Joana César espalha mensagens cifradas pela cidade, chamando a atenção por usar um alfabeto próprio, que lembra pichações

Segredos públicos. Um dos trabalhos de Joana César no viaduto da Perimetral: intimidades, erotismo, medos, inseguranças e perdas são alguns dos seus temas

FABIANO MOREIRA
segundocadernomg@iglobo.com.br

Ela poderia ser chamada de “A nova Gentileza”, não fossem suas mensagens quase indecifráveis. Entender as frases que a artista plástica Joana César, 39 anos, espalha por muros, calçadas e viadutos do Rio de Janeiro não é trabalho para qualquer um. Ela criou um alfabeto próprio, aos 12 anos de idade, com letras alongadas e geométricas, para manter em segredo as confissões de seus diários e, anos depois, levou o trabalho para as ruas. Joana não quer ser entendida. Ou talvez precise mesmo ser “lida” por todos nós.

— Ofereço uma casca. Você pode imaginar que tem algum conteúdo, mas o acesso não é simples. Quem quiser, vai ter que trabalhar para entender o que há atrás daquilo. Todos somos assim, uma casca. Será que o outro tem interesse em se aprofundar? — questiona.

Na verdade, Joana costuma espalhar pequenos (talvez grandes) segredos pelas ruas de Centro, Botafogo, Jardim Botânico, Humaitá, Gávea e Barra da Tijuca. O código foi criado para manter seu diário em sigilo e, ainda hoje, quase na “curva dos corcos”, como ela mesma brinca, existem sentimentos e pensamentos de uma mulher já adulta que o código tenta proteger.

— Há coisas que eu simplesmente não quero compartilhar. Por isso, a necessidade de um código, para que eu possa escrever e colocar para fora coisas íntimas e particulares que eu tenho dificuldade em dividir — explica.

Segundo ela, os textos espalhados pelas ruas falam de assuntos femininos, intimidades, um pouquinho de erotismo, medos, inseguranças, maluquices, perdas. Um mundo a decifrar.

— Escrevi tanto com este alfabeto que, para mim, ele se tornou algo fluente. Eu fico perplexa como as pessoas não entendem — provoca, adiantando, como pistas, que cada letra está escondida dentro dela mesmo. Um V, por exemplo, pode ter as laterais invertidas ou cruzadas.

COLAGENS EM GALERIA

Joana se sente mais perto do universo dos pichadores do que dos grafiteiros, devido à grafia cifrada feita para ser entendida por poucos ou somente por um grupo de iniciados. Na prática, usa rolinho e tinta, nada de colorjet, o que a afasta dos dois grupos.

Assim como os pichadores, ela adora pintar em lugares bem altos e aparentemente impossíveis, mostrando a superação feminina em um meio essencialmente masculino. Diferentemente dos grafiteiros, não procura grandes blocos quadrados ou retangulares, mas sim linhas, o que a faz, muitas vezes, escrever acima do bloco de grafites e pichações. Joana, enfim, tem algo a dizer, mesmo que de forma quase criptografada.

Além do trabalho nas ruas, ela ainda faz colagens. E integra o elenco da galeria Athena Contemporânea. A escrita, ela diz que não vende, não repete, não tem preço.

— Como posso repetir algo que é da rua e da rua — afirma.

Como diz a letra de Castano: “Mas ela é um livro místico e secreto/A alguns a que tal graça se consente/E dado lê-la.”

Estilo. Letras alongadas e geométricas marcam os desenhos da artista (acima)

Figura 38 – reprodução da notícia *Arte codificada* de Fabiano Moreira, publicada na página de transcultura do Segundo Caderno de O Globo em 20 de setembro de 2013

O texto explora a construção do alfabeto em código com o qual a artista escreve frases em muros, calçadas e viadutos do Rio de Janeiro. A notícia afirma que suas intervenções “lembram pichações”, desvinculando-as desta categoria, ainda que sejam “alongadas e geométricas”. A aproximação com os pichadores se dá no aspecto formal (“grafia cifrada”) e nos locais escolhidos para pintar (“bem altos e aparentemente impossíveis”) (GLOBO, *Arte codificada*, 20/set./2013).

No texto, a desvinculação da categoria pichação tem como critério o material utilizado para realizar as intervenções (“na prática, usa rolinho e tinta, nada de colorjet”) e de conteúdo (“Joana, enfim, tem algo a dizer, mesmo que de forma quase criptografada”) (GLOBO, *Arte codificada*, 20/set./2013).

Uma visão crítica do deste processo reclassificação ou enquadramento foi anotada em notícia sobre a inauguração de uma galeria a céu aberto em São Paulo (FOLHA, *Grafitheiros ocupam galeria a céu aberto*, 29/set./2013). A delimitação do espaço de atuação da galeria é marcada pela instalação de holofotes (“seria mais uma obra de arte urbana, não fossem os holofotes instalados ali”), pelo estabelecimento de uma programação, ou curadoria, e pela realização de um evento de inauguração (“com coquetel e tudo, tipo um vernissage na rua”).

Neste processo, é tensionada discursivamente a inserção do grafite no campo formal da arte, pelo uso de expressões como “artistas que migraram para as badaladas galerias de arte” ou “grafite glamorizado” ou ainda “o artista pode comemorar sua obra como se estivesse em um museu” (FOLHA, *Grafitheiros ocupam galeria a céu aberto*, 29/set./2013). Os convidados pelo projeto são “artistas” e não “grafiteiros”, e seu trabalho é denominado como “intervenção urbana”.

Na iniciativa noticiada, os artistas são convidados a pintar em contato com o público. Por isso o texto afirma que o projeto “transforma em espetáculo aquilo que em geral grafiteiros fazem na calada da noite, bem longe dos holofotes” (FOLHA, *Grafitheiros ocupam galeria a céu aberto*, 29/set./2013). Mostra-se assim não só uma reclassificação como uma desmarginalização desse tipo de produção. De forma enfática, Sesper, primeiro convidado a expor, classifica a iniciativa como “domesticação” do gênero. Ou seja, aponta para uma perda de características expressivas neste processo de enquadramento e ancoragem. Trata-se de uma tomada de decisão do artista, que aceita abrir mão de algumas posturas do *habitus* de grafiteiro para ingressar no campo artístico.

3.2.2.2.3 – Performance

Um dos textos mais polêmicos de toda a série analisada trata do tema da performance. Publicada na capa do jornal *Folha de S. Paulo*, a notícia discute a relação entre artistas da indústria cultural e do campo das artes visuais (FOLHA, *Baixa performance alta*, 11/set./2013).

Figura 39 – reprodução da capa do caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo* em 11 de setembro de 2013

O enfoque é a mistura entre “alta” cultura, representada pela performance e “baixa” cultura, na forma de música pop. O texto é estruturado discursivamente de modo a qualificar negativamente a aproximação dos dois campos, como uma espécie de profanação.

Os artistas do pop são descritos com expressões da isotopia do extravagante: Lady Gaga aparece “quase nua com conchas do mar coladas nos peitos” e Jay-Z “se autoproclamando ‘Pablo Picasso da era moderna’”. Enquanto a performer Marina Abramovic é classificada como “seriíssima” e “pioneira da performance sofrida”, Jay-Z é o “rapper de correntonas douradas balangando em torno do pescoço”, que canta “versos sobre tomar champanhe e viver no Louvre” (FOLHA, *Baixa performance alta*, 11/set./2013).

A parceria entre os dois é narrada nos termos de um rapto: “arrastou a diva da performance, Marina Abramovic, para o centro do seu picadeiro” (FOLHA, *Baixa performance alta*, 11/set./2013). Chama a atenção a utilização de palavra ligada ao mundo circense (“picadeiro”), que no contexto carrega a representação de pouca seriedade e de um espetáculo leviano. O trabalho conjunto é classificado como “operação de marketing” e “oportunismo”, em que a artista vende a “aura da arte”, por “dinheiro e promoção” (idem).

O “outro lado da performance atual”, descrito a partir da segunda metade do texto, consiste em ações engajadas, em um trabalho menos “glamouroso” e “menos espalhafatoso”. Um dos artistas norte-americanos ligados a essas atividades classifica a mistura entre performance e música pop como “uma cultura perigosa”. A frase é corroborada por uma curadora brasileira, que afirma: “Marina Abramovic é a Madonna das artes visuais. Já virou indústria cultural” (FOLHA, *Baixa performance alta*, 11/set./2013). Um artista brasileiro entrevistado vai na mesma linha: “hoje tudo se devora e se desgasta”. Somente uma entrevistada defende a liberdade da artista “fazer o que quiser”, sem se preocupar com a avaliação dos pares. No texto fica clara que a aproximação é condenada por ter como objetivo ganhos econômicos, marketing e “glamour”.

Para complementar a reportagem principal sobre performance, o jornal publica uma retranca com um panorama histórico do gênero (FOLHA, *Gênero dos anos 1970 pregava a urgência*, 11/set./2013). Neste texto, lembra que a modalidade artística “era sinônimo de dor”, que “fisgava o olhar pela crueza e aflição que causava”. São descritas então algumas performances em que artistas se colocaram em situações desagradáveis ou causaram ferimentos em si mesmos. O texto estabelece a base para a traição, expressa no texto anterior,

quando afirma que o objetivo da performance em sua origem era “desmaterializar a obra de arte, para que ela deixasse de ser produto e virasse ação efêmera e invendável”. Nas últimas linhas, o autor-jornalista desqualifica o gênero performance como um todo, dizendo que a “fúria arrefece” e que “foi digerido”.

Reafirma-se então a valorização da negação da economia como critério para definir arte. Mas não se trata de um afastamento puramente do campo econômico, até porque o mercado de arte tem um forte papel de validação. O prestígio e aceitação no campo artístico da performance estão também condicionados ao afastamento de manifestações da indústria cultural, por meio da produção de obras voltadas apenas para o próprio campo e a partir de questões estéticas em circulação neste espaço.

3.2.2.2.4 – *Instalações*

No caso das instalações artísticas, percebe-se um processo um pouco mais consolidado de inclusão no campo das artes visuais, porque o foco principal dos textos jornalísticos é mais prescritivo, no sentido de orientar o leitor sobre como visitar este tipo de exposição, ou seja, sobre a produção de sentidos operada por estas obras. A exploração dessas possibilidades expressivas do gênero explicita o enquadramento dos trabalhos no campo.

Um exemplo neste sentido é a notícia sobre uma instalação criada por Maíra das Neves (GLOBO, *A arte embaralhada de Maíra das Neves*, 6/ago./2013). Na obra, o público interage com três baralhos contendo textos e aquarelas. O texto apresenta a proposta e descreve o funcionamento do jogo estético que a artista propõe.

O que chama a atenção é que são utilizados dois parágrafos para explicar que não se trata de uma adivinhação, ou de um tipo de jogo de tarô, mas de uma proposta de experiência estética em que dois textos e uma aquarela abertos aleatoriamente interagem com o público.

Após a explicação sobre o mecanismo da instalação, o texto explora as ligações da obra de arte com o *haikai*, estilo poético japonês. São descritas semelhanças formais e de conteúdo e inclusive é citado o teórico Roland Barthes. Este trecho tem novamente como intenção discursiva validar esteticamente a proposta noticiada, oferecendo profundidade e intencionalidade à instalação.

Nos textos sobre instalações é preponderante o recurso à descrição, como modalidade comunicativa principal. Desta forma, é enumerada a variedade de materiais e localizada sua disposição no espaço. O uso desta estratégia parece apontar para uma necessidade discursiva de criação de familiaridade entre o leitor e as obras de arte em questão.

Este procedimento aparece logo no título da notícia sobre uma exposição de Alexandre Mazza (GLOBO, *Espelhos, policarbonato e fumaça: memórias de muitas casas*, 26/ago./2013). O texto percorre cada ambiente da exposição explicando o tipo e de que são feitas as obras. Nas descrições, é mencionado o material (“policarbonato”, “neon”, “espelho”), a posição da peça no espaço (“de parede”, “ocupa a sala inteira”, “na calçada do espaço”) e uma explicação sobre o que o artista quis representar (“trata de reproduzir o ambiente de uma catedral”, “alinhadas como planetas”).

O texto termina com uma definição do trabalho artístico da instalação: “O artista não deixa de ser um juntador de coisas que se transformam em outras” (GLOBO, *Espelhos, policarbonato e fumaça: memórias de muitas casas*, 26/ago./2013). Em outras palavras, surge a representação de que as instalações são processos estéticos de coleta, reagrupamento e ressignificação de objetos não-artísticos.

Esta mesma definição emerge em texto sobre exposição da artista Maria Nepomuceno (GLOBO, *No MAM, artista cria paisagem orgânica*, 13/jul./2013). Novamente, o texto descreve detalhadamente as cores e a disposição dos objetos, denominados pelo autor-jornalista com nomes de coisas cotidianas, como “banquinho de madeira”. É noticiado que a artista usou como mão-de-obra índios da aldeia Maracanã, trançadeiras do Ceará e que mais de 20 pessoas trabalham na execução das obras. Desta forma, o texto naturaliza o fato da arte não ser realizada manualmente pela artista, cujo trabalho estético é a organização da disposição dos objetos.

O procedimento da descrição detalhada também é realizado em textos sobre exposições de Oscar Munhoz e de Marcos Chaves. Na primeira, o foco é um “eclipse artesanal” (GLOBO, *Artista cria eclipse artesanal na Daros*, 31/ago./2013), cuja descrição se estende por quatro parágrafos. A obra é apresentada em detalhes, com inclusive a prescrição da sensação que o público deve ter diante da instalação.

3.2.2.2.5 – *Vídeoarte*

Para os vídeos, é tensionada a distinção entre o campo do cinema e o das artes visuais. Esta classificação aparece como uma divisão entre uma produção mais localizada, ou quase artesanal, e um processo industrial.

Este é o critério utilizado na notícia sobre o artista sul-africano Willian Kentridge (FOLHA, *Cinema da idade da pedra*, 4/set./2013). Ele é descrito como “na contramão dos grandes avanços tecnológicos do cinema digital e de sofisticados efeitos especiais”. Neste sentido, sua obra é classificada como pertencente às artes visuais em contraposição à indústria do cinema, por utilizar de maneira artesanal “jornais, carvão, giz e tesoura”.

A videoarte ocupa o texto principal de uma das edições da página de artes visuais de *O Globo*, que noticia uma exposição de um casal de artistas, o argentino Miguel Angel Ríos e a mexicana Teresa Serrano (GLOBO, *Imagem e poder*, 16/set./2013). Ao longo do texto, são apresentadas pequenas sinopses dos vídeos, com uma explicação sobre seu sentido dentro da poética de cada um dos artistas. É importante apontar que em nenhum momento o autor-jornalista utiliza estratégias discursivas de legitimação da presença do assunto na página de artes visuais, o que conota uma naturalização da inserção do gênero no campo.

O ceticismo em relação a este tipo de obra transparece em pelo menos duas expressões: os suportes são denominados “chamadas novas mídias” e os objetos em exposição são nomeados como “trabalhos” e não como obras de arte. O uso destas expressões põe em dúvida seu enquadramento no campo das artes visuais.

Segundo o autor-jornalista, as peças em exposição “desafiam a lógica” e mesclam ciência, design, arquitetura, dança e performance. Essa mistura de gêneros talvez seja a chave de entendimento para a desconfiança com que as obras são tratadas, por transbordarem os limites do campo das artes visuais. Esta postura aparece novamente quando as obras são descritas no sentido de experiências sensoriais, muitas vezes táteis, com um silenciamento sobre questões estéticas ou interpretações frente à história da arte.

3.2.2.2.6 – *Arte impressa*

Em intersecção com o campo da literatura, a arte impressa agrupa produções na forma de livros de artista, confeccionados de maneira artesanal. Assim como a videoarte, o critério para cisão dos campos também é o do trabalho artesanal, em oposição ao processo industrializado de impressão.

O tema da arte impressa é abordado em uma notícia do jornal *Folha de S. Paulo* (FOLHA, *Feira de arte impressa começa hoje em SP*, 27/jul./2013). O foco do texto é o crescimento da arte impressa e a programação da uma feira que será realizada em São Paulo. Segundo autor-jornalista, os livros de artista são um produto de experimentação cultural, confeccionados a partir de autoedição, de coletivos ou de pequenas editoras.

É mais discutido o aspecto mercadológico deste tipo de produção do que seu estatuto artístico. É somente mencionada rapidamente a discussão do livro como suporte para as artes visuais. O evento é descrito como um espaço para formação de público e um ponto de venda, uma “coisa meio utópica de chegar às pessoas” (FOLHA, *Feira de arte impressa começa hoje em SP*, 27/jul./2013). A comercialização dos livros é explicada nos termos de um “instinto de colecionar” e do fetiche da “sensação tátil do papel”. Neste sentido, a arte impressa neste texto configura-se na representação de um objeto de arte acessível ao público médio em termos de preço.

Ao longo dos textos analisados, apenas uma notícia teve como tema uma obra de arte impressa, um livro com desenhos e poemas do artista Nazareno (FOLHA, *Nazareno cria livro de versos e desenhos*, 26/set./2013). O processo artístico de criação do livro é descrito como “articula estranhamentos entre poemas que encontra ao acaso e seus desenhos”. Estes, por sua vez, são denominados “paisagens visuais” que condensam “a delicadeza precisa de sua obra”. Não há preocupação discursiva em ancorar o trabalho de Nazareno no campo das artes.

Também relacionado ao universo do impresso, o jornal *O Globo* noticia uma exposição composta por obras baseadas em colunas de jornal escritas pela artista Lenora de Barros na década de 90 (GLOBO, *O ateliê em jornal de Lenora de Barros*, 29/ago./2013). Na época, os artigos eram criados a partir de imagens do arquivo fotográfico do *Jornal da Tarde* paulista.

Na notícia é interessante observar a transformação do material jornalístico em artístico: “Agora, 65 das colunas que publicou no jornal são alçadas a objetos de arte na exposição individual ‘Umas e outras’ que a galeria Laura Alvim abre hoje para o público” (GLOBO, *O ateliê em jornal de Lenora de Barros*, 29/ago./2013).

Uma fala da artista narra a transição de status: “Quando escrevia ‘...Umas’ não entendia aquilo como um trabalho de arte. Minha produção de artista sempre foi homeopática, afinal. Mas hoje consigo perceber que a coluna foi, naqueles três anos, meu ateliê” (GLOBO, *O ateliê em jornal de Lenora de Barros*, 29/ago./2013). Neste trecho, a percepção da artista sobre a produção torna-se também um elemento determinante para a mudança de categoria da coluna para trabalho artístico.

No trecho, ela opõe um trabalho mais massificado e constante do jornalismo com a representação de um trabalho mais diluído e menos apressado (“homeopático”) ligado ao campo artístico. Entre estes dois campos, a coluna foi um espaço de experimentação que gerou outros frutos em termos de obras de arte. No texto em questão, o trabalho é chamado como “jornalístico”, com uso de aspas, que indicam que com a exposição é necessário marcar discursivamente o afastamento do campo da comunicação social.

3.2.3 – Campo artístico no seio do campo do poder

Como anteriormente mencionado, o campo artístico constitui-se como dominado pelos campos do econômico e do político. Esta posição de poder tem implicações em seu funcionamento, em especial nos mecanismos de construção de reputação e prestígio, como anteriormente mencionado.

Os sinais desta subordinação são importantes fatores externos que influem no estabelecimento da hierarquia interna ao campo, como o sucesso temporal ou comercial, a relação com a imprensa, a notoriedade social e a popularidade das obras.

3.2.3.1 – O artístico e o econômico

A primeira parte desta seção reúne textos analisados cujo eixo central é a discussão sobre a relação dos campos artístico e econômico. No grupo, foi identificada uma postura discursiva contraditória. Se por um lado o prestígio e a seriedade de um artista e de seu trabalho artístico passam pela negação, em algum grau, da necessidade econômica, por outro lado entidades do mercado de arte como casas leiloeiras e galerias detém poder de fala sobre o valor, inclusive estético, de trabalhos artísticos.

O jornal *O Globo* dedica uma reportagem de capa ao tema da relação de artistas contemporâneos com as galerias comerciais (GLOBO, *Arte com ou sem galeria?*, 16/jul./2013). São discutidas as vantagens e desvantagens para os artistas de serem representados por galerias que, por causa de uma “recente histeria” no mercado artístico brasileiro, tiveram seu papel “ultrafortalecido”.

Figura 41 – reprodução da capa do Segundo Caderno de *O Globo* de 16 de julho de 2013

Por meio de depoimentos e pequenos perfis de artistas é construída uma polarização entre as ideias de criatividade e mercado. Nos dois polos aparecem:

- Isotopia da criatividade: “salões de arte”, “prêmios”, “convocatórias” (como alternativas de consagração e retorno financeiro), “confiar na subjetividade”, “paz para trabalhar” e “pesquisas” (como modo de trabalho), “trabalho artístico”, “obras invendáveis”, “instituições sem fins lucrativos” (como opção de local para exposição,

porém classificadas como “enfraquecidas”), “afetivo”, “ternura e doçura”, “poesia e lúdico”, “pensamento” (espírito reinante)

- Isotopia do mercado: “negócios inflados”, “sobreviver”, “precisa para viver” (possibilidade de remuneração), “ritmo acelerado”, “modelo tedioso”, “exposição”, “atender colecionadores”, “vender”, “produzir para feiras”, “cronograma”, “fazer circular” (como cotidiano de trabalho), “profissão liberal”, “ritmo desesperado”, “modelo”, “ritmo de produção”, “superficial e fácil”, “dependência” (sobre o trabalho artístico resultante), “jogos de poder”, “produto” (espírito reinante).

Ao mesmo tempo em que são locais de comercialização, as galerias também são utilizadas na notícia sob a representação de espaços de validação, que fazem o artista participar de uma “corrida maluca para chegar a esse pódio delirante”. No texto, aparecem algumas expressões como: “artista sem galeria é artista morto” e “kamikaze”, para avaliar a postura daqueles que não estão vinculados a uma galeria. Segundo alguns artistas entrevistados, esses estabelecimentos têm uma função de ativar a “visibilidade”: “se mostrar”, “se mostrar como profissional” e “mediação”. Neste discurso, ser visível é ser mercadoria.

Idealmente, para os artistas consultados, o trabalho artístico deveria ter duas pontas distintas: de um lado a produção solitária no ateliê e de outro as soluções práticas para o escoamento desta produção. Mas somente os artistas mais experientes, com “carreira longa”, podem se “dar ao luxo” de trabalhar desta maneira.

O galerista, em sua fala, apresenta seu trabalho como “pensar ações e deslocamentos na trajetória do artista”, “criar relações”, “convocar para feiras de arte”, vistas como um “ponto de reunião” (GLOBO, *Arte com ou sem galeria?*, 16/jul./2013). Neste sentido, o ator do mercado coloca-se muito mais como agente de um processo de construção de capital social do que de visibilidade, propriamente.

Como conclusão, o texto defende que há um “desequilíbrio de poder” e que é necessário “criar alternativas” e “não obedecer a imposições”. Como utopia, o isolamento aparece como uma forma de “estar em arte” (GLOBO, *Arte com ou sem galeria?*, 16/jul./2013). Assim, fica reforçado discursivamente o objetivo, ainda que utopicamente, de um trabalho artístico descolado de questões comerciais.

Em matéria de capa sobre Almir Mavignier (GLOBO, *Almir Mavignier: o ritmo da geometria*, 2/set./2013), foi anotada uma diferenciação interessante entre o trabalho dito

‘comercial’, ligado inclusive às artes aplicadas, e o trabalho artístico propriamente dito. A reportagem noticia o lançamento de um livro sobre o artista e discute sua trajetória de aproximação entre a pintura e o *design*.

Atualmente, por conta de uma doença em um dos olhos, Mavignier não pratica mais pintura, somente produz cartazes, “que o consagraram”. Ele afirma sua produção de artes aplicadas como uma forma mais despretensiosa de expressar-se: “Eu queria ser pintor. Mas nasceu uma vontade de fazer aquilo sem ambição” (GLOBO, *Almir Mavignier: o ritmo da geometria*, 2/set./2013). Para o artista, a separação entre as duas esferas de atuação é justamente a ligação com o mundo econômico. Esta ideia é deixada clara na frase “um cartaz sem encomenda destrói a fronteira entre design e pintura” (idem).

Desta forma, a presença ou não de uma encomenda delimitaria as fronteiras entre os mundos da arte e da economia. O processo econômico (a “encomenda”) emerge como instância definidora da arte enquanto atividade, e desta forma, do campo. Sua autonomização é marcada justamente pela oposição entre arte e dinheiro.

Complementarmente, as análises também anotaram neste processo a questão da unicidade de produção. No texto sobre o coletivo Muda (GLOBO, *Da rua para a galeria: arte em azulejo*, 22/ago./2013), o grupo de artistas conta que suas obras de arte urbana atraíram pessoas interessadas em adquirir os azulejos instalados nas ruas para decoração de interiores. Isso despertou neles uma reflexão sobre como denominar a produção do coletivo.

No texto, constrói-se uma oposição entre o produto de decoração e a obra de arte comercializada em galeria. Neste sentido é interessante observar a fala de um dos artistas: “O que somos, enfim? Qual o nosso formato? Os trabalhos são únicos, não replicáveis, certo? Então são obras de arte, certo? Sim, então vamos lá! A galeria passou a fazer sentido” (GLOBO, *Da rua para a galeria: arte em azulejo*, 22/ago./2013). Na fala, emerge a representação da unicidade como um elemento definidor da obra de arte, em oposição a uma produção massificada, ou industrial.

Já no caso do ilustrador Norman Rockwell, é a inserção no mercado de arte que o realoca no campo (GLOBO, *A difusão do ilustrador da vida americana no século XX*, 18/ago./2013). O primeiro parágrafo da notícia analisada já define a posição do autor-jornalista quanto à categorização do artista noticiado: “Entre trabalhos originais de Salvador Dalí, Andy Warhol e Marc Chagall, um americano que ficou famoso por ilustrar capas de revistas chama a

atenção no acervo do Amazon Art, site de vendas de arte da Amazon lançado no início do mês. A pintura a óleo de Norman Rockwell (1894-1978) ‘Willie Gillis: Package from home’ tem o preço mais alto entre as cerca de 40 mil obras disponíveis: US\$ 4,85 milhões” (idem).

Figura 42 – *Willie Gillis: Package From Home* (1941), de Norman Rockwell

Figura 43 – reprodução da capa da revista *The Saturday Evening Post* de 4 de outubro de 1941

Neste trecho, fica claro o mercado como validador da obra gráfica enquanto arte, ao mesmo tempo em que é construída discursivamente a segregação entre arte, representada pelos ‘grandes pintores’ enumerados, e o trabalho gráfico, feito por “um americano que ficou famoso por ilustrar capas de revistas” (GLOBO, *A difusão do ilustrador da vida americana no século XX*, 18/ago./2013). Rockwell é denominado como ilustrador, e portanto membro do grupo que pratica artes aplicadas, fora do campo artístico. Por isso, sua posição ao lado de pintores, inclusive com preço mais alto, “chama a atenção”. Mas a partir do momento em que o site de vendas inclui o artista em seu catálogo, é necessário realocá-lo no campo. Destaca-se aqui o fato de que neste caso o campo econômico (site de vendas) impõe esta mudança de *status*.

Neste contexto, o gerente do museu dedicado ao artista cita que seus trabalhos estão presentes em coleções privadas e que “estão atingindo preços cada vez mais altos em leilões”

(GLOBO, *A difusão do ilustrador da vida americana no século XX*, 18/ago./2013). A reclassificação é realizada a partir de uma necessidade comercial, mas com o apoio de uma instituição, um museu próprio, encarregado de, por exemplo, inserir suas obras no *Google Art Project*, projeto de digitalização de acervos de arte em alta definição, e de realizar exposições internacionais sobre o artista.

Uma divisão entre produções comerciais e mais ‘artísticas’ também pode ser provocada por uma abordagem artística política. Esta representação de descolamento do econômico pela postura crítica aparece em uma notícia de capa do Segundo Caderno sobre exposições realizadas concomitantemente à feira de arte ArtRio (GLOBO, *Reflexos da arte política*, 3/set./2013). O texto apresenta duas mostras de arte política como contraposição às exposições “comerciais” abertas no período por conta da realização da feira. O curador das mostras afirma que a instituição “não trabalha com o modelo mercantil da arte” (idem). No texto, a arte política é apresentada como aquela que questiona relações de poder, com foco na desigualdade social e na violência.

Uma das exposições é composta por uma série de vídeos de performances da artista Berna Reale, paraense que trabalha “não só como artista, mas como perita criminal” (GLOBO, *A difusão do ilustrador da vida americana no século XX*, 18/ago./2013). Na notícia, Berna se diz assustada com a procura do mercado por suas obras. Em sua fala, ela nega uma preocupação econômica e separa as esferas artística e financeira de sua vida:

A procura do mercado me assustou. Me deu pânico lidar com isso. É tudo muito profissional, formal, coisas com as quais eu não estava acostumada e ainda não estou. Vou falar para a galeria que o processo só me satisfaz se eu também puder dar os meus trabalhos. Não sou acostumada com a venda e me angustia muito falar em preço. Vivo numa cidade que não tem mercado, e estou chegando velha ao mundo da arte. E que bom que cheguei velha, porque sou menos ambiciosa. Não tenho a pretensão de ser um Damien Hirst ou uma Marina Abramovic. Estou com saudade de fazer perícia (GLOBO, *A difusão do ilustrador da vida americana no século XX*, 18/ago./2013).

Novamente, é estabelecida discursivamente uma relação entre o mundo das artes visuais e a questão da ambição financeira, em que artista utiliza o procedimento de negação do econômico como uma alternativa de valorização simbólica. Ao afastar-se do campo dominante (econômico), uma determinada produção passa a requerer ganhos de legitimidade no interior do campo artístico, com ganhos de prestígio entre os pares.

Ao longo do material jornalístico analisado, porém, a postura dos autores-jornalistas é ambígua, no sentido que ainda que estejam muito presentes discursos ligados à negação do comercial, o mercado de arte, ator do campo vinculado ao econômico, é marcadamente uma das vozes com mais poder de validação de artistas e produções.

As fortes críticas do artista urbano Banksy ao mercado de arte, por exemplo, são silenciadas em notícia sobre a venda pela primeira vez nos Estados Unidos de um mural de sua autoria (GLOBO, *Mural de Banksy vai a leilão nos EUA*, 15/ago./2013). É interessante notar que na notícia em nenhum momento é mencionada a oposição (e boicote) do artista ao mercado de arte, que justamente é a razão de seus trabalhos de arte urbana em geral não integrarem leilões e galerias. Contraditoriamente, por serem peças raras, normalmente postas à venda por proprietários de imóveis grafitados, Banksy se torna no mercado “um dos artistas contemporâneos mais cobiçados” (idem).

Somente no último parágrafo é apontada alguma problematização em torno do leilão noticiado: “Como a imagem foi pintada em uma propriedade particular, o artista não tem direito a receber com a venda, explicou a [Casa de Leilões] Julien” (GLOBO, *Mural de Banksy vai a leilão nos EUA*, 15/ago./2013). Porém, o texto expressa consentimento com a afirmação da casa leiloeira, pois não apresenta comentários nem informações sobre a postura do artista quanto à venda de seus trabalhos ou sobre a questão ética do leilão.

Assim, é naturalizada a ingerência do econômico sobre o artístico por meio do silenciamento das contradições geradas por esta inserção forçada da produção do artista no circuito do comércio de arte.

O poder de atuação das galerias, em especial as internacionais, no campo artístico fica claro em reportagem sobre uma exposição em Nova Iorque de artistas brasileiros que utilizam a linguagem geométrica (GLOBO, *Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas*, 17/set./2013). A mostra tem como objetivo ampliar o mercado internacional para estes trabalhos.

O texto se inicia com uma fala de um *marchand* francês se queixando que “as pessoas sempre querem Lygia Clark, Lygia Clark, Lygia Clark”. A frase é contextualizada: “é a segunda vez durante uma volta pela exposição que algum visitante passa falando o nome da artista, atualmente a brasileira mais valorizada do mundo” (GLOBO, *Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas*, 17/set./2013). Neste pequeno trecho se aponta uma

coincidência entre valorização no mercado e popularidade do trabalho artístico, por meio da generalização da opinião do público da exposição, procedimento discursivo que confere autenticidade à fala do *marchand*, única fonte mencionada no texto.

Os artistas escolhidos pela galeria são “quase todos ilustres desconhecidos no mercado internacional” (GLOBO, *Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas*, 17/set./2013). No texto, fica claro que o objetivo da exposição é legitimar a arte produzida por estes brasileiros de modo a inserir obras suas no circuito internacional de leilões. Como anteriormente mencionado, é utilizada a representação de coincidência entre mercado consumidor e público: “a maioria não conhece. Você não vê esses artistas nos leilões” (idem). Depreende-se, do trecho, que apenas o que está sendo negociado é de domínio do público de artes visuais, grupo entretanto muito mais amplo do que o de consumidores de arte. Fica marcada portanto uma intenção discursiva de sobrepor, ou substituir, os critérios do campo artístico pelos critérios econômicos.

O interesse comercial da exposição fica mais claro quando o autor-jornalista explicita que as obras em questão compõem um “estoque” de 90 peças “arrebanhadas”. A palavra estoque, no entanto, é grafada entre aspas, para evitar constituir um sentido de rebaixamento do objeto artístico ao status discursivo da mercadoria comum.

Na notícia, além de Lygia Clark, o *marchand* menciona Mira Schendel como um expoente da arte brasileira. O parágrafo é esclarecedor do funcionamento do mercado de arte.

Mira Schendel (1919-1988), por sua vez, ganhou uma sala inteira na galeria. Outra estrela universal da arte brasileira, ela tem à mostra trabalhos dos anos 1950, 60, 70, 80, com direito a uma joia especial: uma pintura em papel, de 1955, bem diferente das obras lúdicas e poéticas que fazem a sua fama. A obra, que acaba de sair das mãos da família, nunca foi exibida. Nada é por acaso: Mira, que ganha no próximo dia 25 uma generosa panorâmica na Tate Modern, em Londres, deve entrar em breve para o time da Hauser & Wirth (seus herdeiros inclusive estiveram na abertura da exposição, quinta-feira à noite) (GLOBO, *Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas*, 17/set./2013).

No trecho, mostra-se que o grande espaço dedicado na exposição à artista (uma sala inteira) deve-se ao contrato assinado pela família com a galeria. A visibilidade é fruto da transação. O texto é escrito em consonância com os interesses da casa comercial ao utilizar expressões fortemente carregadas de sentido positivo como “estrela universal da arte brasileira” e “joia especial”. Trabalhos obtidos diretamente da família de artistas são

mais valorizados comercialmente por contarem com mais garantias de procedência, e a notícia inclui esta informação.

O contrato de representação é ainda relacionado com a realização da retrospectiva em Londres, evidenciando o relacionamento de mútua legitimação entre mercado e museu, no texto classificada como “generosa”. Outra característica é a globalidade do mercado, já que os efeitos da exposição em Londres serão sentidos por uma galeria nova-iorquina.

Inicia-se então uma segunda etapa do texto, em que o *marchand* realiza a operação discursiva de negar a importância do caráter econômico da arte, com o objetivo de justificar seu espaço no campo das artes. Primeiro, é narrado que o ele negou a venda da “joia especial” de Mira Schendel a quatro compradores, porque deseja vendê-la para um museu, “para o lugar certo”. Depois aponta que algumas obras da exposição não estão à venda, foram emprestadas para completar o percurso curatorial. Há o reforço da representação da galeria como um espaço bivalente, de cultura e de comércio.

A importância de legitimação da arte brasileira no cenário internacional fica clara no trecho: “Esses artistas merecem o mesmo preço dos mestres do primeiro mundo, mas isso não se faz do dia para o outro. Primeiro tem que educar, criar uma consciência. O Brasil tem que aprender a se abrir, respeitando-se” (GLOBO, *Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas*, 17/set./2013). Destacam-se as representações de que altos preços equivalem a reconhecimento e, mais importante, de que a história da arte e a consciência crítica são construídas com o objetivo de atender ao mercado.

A última parte do texto, intitulada “Juntei artistas de que gosto”, o *marchand* por fim estabelece-se como ator dominante discursivamente, cuja vontade e gosto pessoais são suficientes para justificar curatorialmente a exposição. São utilizadas as frases e palavras: “foi uma escolha pessoal”, “fiquei com vontade de mostrar” (GLOBO, *Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas*, 17/set./2013).

A ideia do mercado de arte como ator determinante na geração de interesse por um movimento ou artista aparece novamente em notícia sobre o crescimento da venda de fotografias modernistas (FOLHA, *Mercado aposta na fotografia modernista*, 21/ago./2013).

É interessante observar a afirmação clara de que os comerciantes, à sua maneira, manipula os interesses artísticos: “o mercado de arte quer trazer de volta os pioneiros de outra

mudança de paradigma no olhar fotográfico – os modernistas” (GLOBO, *Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas*, 17/set./2013). Os artistas “são reabilitados pelo mercado em contraponto à ascensão de fotógrafos mais jovens” (idem).

Neste contexto, é curioso que o texto afirme que os artistas modernistas, supostamente em alta, tenham peças vendidas pela metade do preço ou até por dez vezes menos que artistas contemporâneos. Chega-se à conclusão que o jornal não noticia a valorização, mas é um dos instrumentos para se criar a alta nos preços.

3.2.3.1.1 – Arte como ativo financeiro

Os movimentos dos preços no mercado de arte são o tema de uma matéria de capa do jornal *Folha de S. Paulo*. A “histeria” que teria criado a anteriormente mencionada relação desequilibrada de poder entre galerias e artistas brasileiros tem seu declínio noticiado (FOLHA, *Estudo atesta pico de euforia no mercado brasileiro de arte*, 24/jul./2013). Um conjunto de textos procura apresentar a atual situação econômica do mercado de arte no Brasil.

Segundo a notícia principal, dados “atestam” e “comprovam” o “fim da festa” neste mercado, ou seja, que o período de boas vendas seria em breve superado. Este “pico de euforia” é descrito nos termos de uma “internacionalização” e de vendas com crescimento três vezes acima da média mundial, além de aumento de preços três vezes acima da inflação.

Este período de aquecimento é noticiado nos termos de uma festa inconsequente, com uso de expressões como “as pessoas estavam comprando trabalhos como se fossem caixas de bis” (referência ao chocolate) e “o gelo da festa acabou” (FOLHA, *Estudo atesta pico de euforia no mercado brasileiro de arte*, 24/jul./2013). As instituições chamadas a se pronunciar são apresentadas como prudentes, que “relutam em estourar garrafas de champanhe” (idem).

A razão deste pessimismo é assim descrita: “cenário político e econômico conturbado”, “dólar em disparada”, “manifestações” e “debandada de investimentos estrangeiros”. Frente a este contexto, os empresários do comércio de arte estão em “compasso de espera” e “devem mexer-se” para buscar o mercado estrangeiro. Outro ponto negativo do mercado nacional é a escassez de obras-primas (os chamados “blue chips” ou “coisas excepcionais”), como peças de Adriana Varejão, que têm “liquidez imediata”.

Estudo atesta pico de euforia no mercado brasileiro de arte

Sector cresceu 22,5% de 2011 para 2012, mostra último levantamento de dados

Galeristas falam em 'fim de festa' e apostam na internacionalização como estratégia para fase menos dinâmica

SILAS MARTI
DE SÃO PAULO

Novos números comprovam a sensação de euforia no mercado de arte brasileiro, que cresceu 22,5% em 2012, três vezes a média mundial, de 7%, segundo um último levantamento de dados. As galerias de arte contemporânea chegaram à arrecadação de R\$ 250 milhões ao ano, enquanto preços de obras subiram em média 15%, bem acima da inflação do período.

Outro dado também surpreende. Segundo um relatório da secretaria paulista da Fazenda obtido pela *Folha*, a última edição da feira SP-Arte, em abril, declarou R\$ 99 milhões em vendas, mais do que o dobro de 2012, quando registrou R\$ 49 milhões.

Essa é apenas uma fração do total dos negócios da feira, já que só as comercializações com isenção de impostos estaduais — no caso, as vendas de algumas obras importadas — precisam ser declaradas dessa forma. O faturamento total pode ter superado R\$ 300 milhões porque essas transações respondem por pouco menos de um terço do total das galerias.

Números do estado mais recente do projeto Latitude, que reúne a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e a Associação Brasileira de Arte Contemporânea, obtidos com exclusividade pela *Folha*, também mostram que o mercado brasileiro está mais internacional, com artistas estrangeiros representando 22,5% dos times das maiores galerias nacionais.

Mas galeristas e agentes de mercado relatam em estouradas gargalhadas de champagne. "As vendas têm sido bem firmes, mas é fato que o grito da festa acabou", diz Marcia Fortes, sócia da galeria Fortes Vilaça. "Artistas jovens no Brasil custam muito caro, então a tendência é estabilizar."

Ou seja, após atingir um pi-

co, o mercado está mais maduro, com crescimento "consistente e linear", segundo Ana Letícia Fialho, do projeto Latitude. Mas galeristas preveem uma desaceleração.

COMPASSO DE ESPERA

Num cenário político e macroeconômico conturbado, com o dólar em disparada, manifestações nas ruas e debandada de investimentos estrangeiros, colecionadores têm ficado mais reticentes. "Existe um compasso de espera agora", diz André Millan, um dos donos da galeria Millan. "É lógico que as vendas estão caindo. As pessoas estavam comprando trabalhos como se fossem caixas de Bix. Agora há um tom de reclamação entre as galerias, não a euforia sem sentido."

Mas se o Brasil desacelerar, uma saída é o mercado estrangeiro. Segundo dados do Latitude, que serão divulgados amanhã, só 11,5% dos clientes das galerias do país são estrangeiros, mas 50% dessas casas participam de feiras no exterior e 20% têm parcerias com casas de fora.

"Galerias estão vendo a internacionalização como estratégia de sobrevivência, para quando o mercado interno não estiver tão dinâmico", diz Monica Esmanhotto, gerente executiva do Latitude. "Estava todo mundo acomodado, e agora vemos as galerias saírem da zona de conforto."

Outros agentes de mercado também devem se mexer. Jones Bergamin, da Bolsa de Arte, a maior casa de leilões do Brasil, afirma que o setor não deve sofrer uma queda brusca nas vendas, mas precisa lidar agora com a escassez de obras-primas na praça, as chamadas "blue chip", que são vendidas com facilidade mesmo em momentos mais turbulentos.

Um exemplo é uma tela de Adriana Varejão leilada neste mês — com lance inicial de R\$ 700 mil, a peça foi arrematada depois por R\$ 1,5 milhão. "Uma obra-prima tem liquidez imediata, é fácil vender", diz a consultora de arte Cecilia Ribeiro. "Mas o problema, agora, é que não estão aparecendo essas coisas excepcionais no mercado."

EXPANSÃO EM NÚMEROS

Veja os dados que mostram pico de atividade e fase madura do mercado de arte brasileiro

CRESCIMENTO

22,5%

em 2012 ante 2011

81% das galerias aumentaram suas vendas
70% afirmam ter ampliado sua equipe

VOLUME DE EXPORTAÇÕES, em US\$ milhões

No mercado primário No total

2011 18 60,1

2012 27 51,2

DESTINO DAS OBRAS BRASILEIRAS EM 2012, em %

FATURAMENTO DAS GALERIAS

6.700 foi o número de obras vendidas. Preços variam de R\$ 2.000 a R\$ 8 milhões

QUEM COMPRÁ, em %

Advogados querem fundar 'Ecad' das artes visuais

DE SÃO PAULO

Num cenário de hipervalorização das obras de arte, advogados querem tentar fazer valer o direito de sequência, ou seja, o repasse de 5% do lucro sobre a peça para o artista ou seus herdeiros a cada vez que ela trocar de mãos.

Essa é uma medida já prevista na legislação, o artigo 38 da lei de Direito Autoral, mas é quase impossível de ser

respeitada porque o mercado de arte não tem um controle sobre todas as vendas. Muitas vezes, transações se dão entre colecionadores privados e nem vêm a público. "Queremos controlar a cadeia de propriedade da obra", diz Leonardo Cançado, fundador do Instituto de Propriedade Artística Visual, uma espécie de Ecad das artes plásticas que ainda está sendo implementado. "É parecido com

o direito de reprodução da música. A única obrigação do artista é vender a obra só se o comprador se registrar." Com uma base de dados listando obra e proprietário, o grupo poderia então fiscalizar cada transação e repassar parte do lucro ao autor. Mas agentes de mercado dizem ser "impossível" esse tipo de controle, já que muitas vezes obras são vendidas sem qualquer comprovação de

seu valor na última venda. "Do jeito que está a lei, isso é impraticável", diz Jones Bergamin, da Bolsa de Arte. "É uma coisa descaída, porque não tenho como reter 5% de um lucro se eu não sei por quanto a pessoa comprou. Não tenho esse poder fiscal." Cançado, por enquanto, diz que vai confiar na "boa fé" dos colecionadores. "Vamos incomodar quem passar a perna no artista." (SM)

Obra de Adriana Varejão arrematada por R\$ 3,8 milhões

ANÁLISE

Pesquisa deve ser encarada como um retrato parcial

FABIO CYPRIANO
CRÍTICO DA FOLHA

Na última edição da feira SP-Arte, um galerista queria mostrar poder e pediu a um amigo colecionador que cedesse uma pintura de Alfredo Volpi ao seu estande. O objetivo não era vender, apenas impressionar. Para convencer o colecionador, o galerista pediu que ele estipulasse um preço impraticável para a obra. Colocada à venda por US\$ 1 milhão (R\$ 2,2 milhões), a obra acabou saindo logo no primeiro dia do evento.

Essa venda não está retratada no relatório com a nova pesquisa sobre o mercado de arte brasileiro divulgada pelo projeto Latitude, pois trata-se de um caso de uma instituição do chamado mercado secundário, ou seja, de galerias que revendem obras.

Por isso, a pesquisa deve ser vista como um retrato parcial do mercado: ela diz galerias que revendem obras.

Esses dados ficam mais consistentes em comparação com a economia brasileira, que cresceu apenas 0,9% no ano passado.

Falta agora uma pesquisa que dê conta da maior fatia do mercado de arte.

Em março passado, a Fundação Europeia de Belas Artes (Tefaf) divulgou um relatório sobre o mercado brasileiro de arte que estimava em € 455 milhões (aproximadamente R\$ 1,3 bilhão) as vendas em 2012. Esse valor representa não só arte contemporânea, mas de antiguidade a arte moderna, ou seja, é uma estimativa bem plausível, tendo em vista a estimativa de cerca de R\$ 200 milhões das 44 galerias na pesquisa Latitude. Mesmo parcial em relação ao mercado, o mérito da pesquisa está em dar transparência ao segmento responsável pela inovação no sistema de arte e, segundo os dados, ele vem crescendo regularmente desde 2010, em cerca de 22% ao ano.

Essa valor é próximo ao crescimento das vendas de comércio eletrônico em 2012, que ficou em 24,2%, uma outra área de ponta.

Esses dados ficam mais consistentes em comparação com a economia brasileira, que cresceu apenas 0,9% no ano passado.

Falta agora uma pesquisa que dê conta da maior fatia do mercado de arte.

Figura 44 – reprodução da capa do caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo de 24 de julho de 2013

É importante notar que a discussão é feita em termos estritamente econômicos, em que as obras de arte são tratadas como ativos financeiros, que são influenciadas pela macroeconomia e política do país. São abordadas com termos integrantes iminentemente da isotopia da economia, como “liquidez”. Há um silenciamento sobre o efeitos destes movimentos econômicos no cenário cultural brasileiro.

O segundo texto do conjunto publicado pela *Folha*, a análise “Pesquisa deve ser encarada como um retrato parcial” (FOLHA, *Pesquisa deve ser encarada como um retrato parcial*, 24/jul./2013), minimiza as informações apresentadas pela reportagem principal. Afirma que os dados utilizados pela pesquisa não representam o mercado secundário de arte (comercialização de obras que já entraram no circuito da arte, não advindas diretamente dos ateliês dos artistas) e que os números somente abrangem arte contemporânea.

O estudo é apontado como importante porque “dá transparência” e é uma “inovação no mercado de arte” (FOLHA, *Pesquisa deve ser encarada como um retrato parcial*, 24/jul./2013), mas mostra apenas um segmento com menor fatia. Na análise, o crescimento deste setor é comparado à evolução dos negócios de comércio eletrônico para mostrar também a falta de excepcionalidade do fenômeno. Desta forma, neste segundo texto, mantém-se a postura de tratar o fato noticiado somente em termos de economia.

A movimentação do mercado de arte aparece em muitas notícias e em notas sobre leilões e grandes aquisições. É interessante notar que a maior parte do público do jornal não tem poder aquisitivo para adquirir obras de arte, o que faz com que estas notícias possam ser entendidas como um processo de criação de um fetiche em torno das peças vendidas e seus valores astronômicos.

A representação de obra de arte como ativo financeiro foi anotada em diversos textos sobre a localização de obras de arte perdidas ou de peças roubadas. Em notícia sobre o desaparecimento e a localização de um esboço do artista Joan Miró (GLOBO, *Esboço perdido de Miró surge na Espanha*, 13/set./2013), pertencente a uma fundação em Maiorca, na Espanha, é apenas mencionado o valor da peça, estimado em 450 mil euros. O trabalho foi localizado no escritório de uma empresa de transporte de obras de arte, provavelmente perdida por algum cliente.

De maneira semelhante, é noticiada a prisão de 19 pessoas acusadas de roubar antiguidades chinesas de museus e casas de leilão (GLOBO, *Polícia britânica prende 19 por*

roubo de arte, 11/set./2013). No primeiro parágrafo aponta-se que as obras têm valor estimado de R\$ 50 milhões. Segundo o texto, as peças roubadas foram provavelmente vendidas a colecionadores privados, tendo como objetivo o “lucro imediato”.

Por terem este caráter de reserva econômica, as obras de arte também são elementos de disputa em processos judiciais. O jornal *Folha de S. Paulo* dedica dois textos ao caso das obras lacradas no interior da casa do ex-banqueiro Edemar Cid Ferreira, alvo de processo por crimes financeiros.

No primeiro (FOLHA, *Governo quer acervo de Edemar em museu*, 3/set./2013), as peças da coleção particular são descritas por meio do valor, “avaliadas em R\$ 30 milhões”, e por meio da enumeração de três artistas presentes na coleção, a saber, Robert Rauschenberg, Frank Stella e Portinari. O Instituto Brasileiro de Museus defende a ideia de transferir as peças para instituições brasileiras para garantir sua conservação. Não é discutido o valor artístico das obras e nem quais instituições poderiam recebê-las. Em termos gerais, o assunto é tratado como uma possível manobra judicial no contexto do processo contra Edemar.

O silenciamento sobre o valor cultural das obras em questão segue no segundo texto (FOLHA, *Museus divergem sobre como receber obras apreendidas*, 3/set./2013), em que o autor-jornalista apresenta falas de diretores de museus discutindo sobre como receber obras apreendidas. Entre as questões apresentadas estão a possibilidade de retorno das peças para a esfera privada, por meio do leilão para ressarcimento de credores. Os administradores da massa falida defendem a transferência total do acervo para uma instituição, “para cortar custos de manutenção” e para a “preservação de acervos inteiros”.

Os diretores de museus, por sua vez, veem na questão “mais problemas do que benefícios”. Eles defendem que cada instituição possa “determinar o que interessa mais ao seu acervo” e “saber a procedência, o histórico da peça” (FOLHA, *Museus divergem sobre como receber obras apreendidas*, 3/set./2013). O texto foca nas questões administrativas dos museus e não discute as possíveis contribuições para os acervos públicos.

Desta forma, nota-se que ao noticiar casos relacionados aos campos econômico ou político, são deixadas de lado questões centrais ao campo artístico, tomando espaço no texto jornalístico a dominância discursiva dessas esferas de poder.

3.2.3.1.2 – Administração de museus

O funcionamento da dinâmica entre os campos fica bem clara em dois textos analisados, que tratam de museus em crise: um passa por crise financeira e o outro tem uma crise do capital cultural.

O primeiro caso é a Museu de Detroit, nos Estados Unidos (FOLHA, *Crise ameaça coleção de arte de Detroit*, 4/ago./2013). A notícia aborda de maneira interessante a oposição entre duas representações sobre as obras de arte: como patrimônio cultural e como patrimônio econômico. Relata as discussões causadas pela possibilidade de venda de um acervo público para pagamentos de dívidas do município de Detroit.

Logo no título e na primeira frase do texto, apresenta-se um estado de “ameaça” para a coleção. O mercado é reportado como o agente desta ameaça, quando se afirma que a coleção “é alvo” do interventor estadual e de uma casa de leilões. O interventor estadual, em sua fala, classifica as obras de arte como “ativos” que devem ser examinados pelos credores do município, que inclusive haveriam solicitado a uma renomada casa de leilões uma avaliação do valor do acervo.

Por essas atitudes, os agentes desta mercantilização são classificados como “abutres” pelos críticos de arte da cidade, que classificam a venda como uma “liquidação destrutiva”. Estabelece-se assim no texto os polos do bem e do mal, que deverão enfrentar-se em uma batalha de palavras, e também legal.

São destacadas do acervo, sem mencionar valor econômico: antiguidades romanas e gregas, coleção de armaduras medievais e obras dos artistas contemporâneos Gilbert & George, Anselm Kiefer, Frank Stella e Marina Abramovic. As obras que têm o preço mencionado são todas de arte moderna ou renascentista, segmentos que têm mais escassez no mercado de arte. São citadas as “obras mais valiosas” financeiramente, que estariam avaliadas em mais de US\$ 100 milhões cada.

Na notícia, é interessante observar que o “primeiro efeito” da ameaça em discussão é o expressivo aumento de público nas exposições. Os visitantes passaram a procurar o espaço para momentos de “contemplação e descanso”. A descrição desta atitude reforça a importância da manutenção da coleção pública, ao mesmo tempo em que revela uma publicidade gerada pela polêmica em torno da instituição.

A discussão travada no texto revela a representação de que a arte, ou outros tipos de patrimônio cultural, devem ser preservados pelos poderes político e econômico, como uma espécie de espaço sagrado de fuga, contemplação ou válvula de escape. Ao mesmo tempo, há a forte defesa do monopólio da mercantilização da arte pelos membros do campo. Se em diversos textos analisados o comércio de arte é naturalizado discursivamente, neste caso a crítica (“abutres”) brota da interferência de um agente externo, ainda que acompanhado da casa de leilões.

Dois dias depois da publicação do texto sobre o Museu de Detroit, o jornal discute novamente um museu em crise. Desta vez com uma notícia sobre o Museu Brasileiro de Escultura e sua falta de exposições de relevância cultural (FOLHA, *Museu quer perder fama de salão de festas*, 7/ago./2013).

O texto expressa de diversas formas uma total desqualificação da administração e curadoria do museu, com o uso das expressões e palavras ligadas à isotopia do comércio: “fama de salão de festas”, “salão de festas de luxo no Jardim Europa” e “museu de aluguel”. Novamente, é condenada uma ação econômica com agentes e propósitos externos ao campo, a saber, o aluguel do museu para eventos e festas.

É explícita a noção de rejeição: “pouco haveria ali de escultura”, “aquele anexo nunca saiu do papel”, “ideia [...] arquivada”, “time de artistas não costuma nem pisar ali”, “museu que ficou apagado, de fora”, “retrato deformado, e ainda em construção, ou reconstrução” (FOLHA, *Museu quer perder fama de salão de festas*, 7/ago./2013).

A fala do artista Alberto Simon traduz a agressividade contra a administração “mercantilizada” do museu por meio de uma palavra de baixo calão: “Não é mais uma dessas exposições de merda nem um evento comercial” (FOLHA, *Museu quer perder fama de salão de festas*, 7/ago./2013).

A redenção do museu é noticiada como uma iniciativa de artistas da “novíssima geração” de montarem uma exposição no local. A mostra seria uma maneira de reconquistar os pares da cena artística, de reintegrar o museu ao circuito, de reinclusão da instituição em um campo legitimado.

Ao mesmo tempo, no texto a importância estética das obras e dos artistas integrantes da mostra é reduzida. São utilizadas expressões como: “nada na mostra parece

revolucionário”, “Monteiro talvez seja o único que fez nome como escultor” (FOLHA, *Museu quer perder fama de salão de festas*, 7/ago./2013). Desta forma, afirma-se que mesmo uma exposição regular e de baixa qualidade está melhor que o uso anterior do museu, enquadrado em um polo discursivo completamente negativo.

O texto, portanto, aponta para o fato de que a representação de negação do econômico recai para todos os atores do campo artístico, sejam pessoas ou instituições. Lembra também que transações comerciais lideradas por agentes externos ou com propósitos estranhos ao campo artístico provocam fortes prejuízos em termos de prestígio e legitimidade.

3.2.3.2 – Nacional e estrangeiro

Como explorado nas seções anteriores, os textos analisados demarcam uma relação geográfica importante de centro-periferia, sendo dominantes no campo artístico os Estados Unidos e os países da Europa Ocidental, em especial a Inglaterra, a França e a Itália. No material estudado, foi reunido um grupo que tem como fio condutor a exploração da relação do Brasil com os países dominantes e uma visão da produção realizada em países pertencentes à periferia do campo, com destaque para a Ásia, a América Latina e a África. As relações anotadas apontam para uma analogia entre a posição de um país no campo artístico e sua posição de poder em termos de geopolítica.

A já citada relação centro-periferia é central em um texto que noticia uma exposição de fotografias de Mario Cravo Neto (FOLHA, *Delírio nova-iorquino de Mario Cravo Neto ganha primeira mostra*, 27/jul./2013). Na narrativa da trajetória artística de Mario, a viagem para os Estados Unidos aparece sob a representação da experimentação e do contato com o novo, em um discurso recorrente que pode ser resumido como a ‘fuga do provinciano’.

A narrativa polariza o texto entre o delírio e a racionalidade. A separação entre estes dois mundos se dá geograficamente, no eixo Nova Iorque e Salvador. Se nos Estados Unidos o artista vivia como um boêmio, um aventureiro, um “cigano”, teve experiências com LSD e ouvia Jimmy Hendrix, em Salvador, Mario Cravo é um profissional com um estúdio.

Esta cisão se reflete em sua produção: as obras nova iorquinas são distorcidas, têm cores radicais, e a luz se comporta “rasgando”, “fuliginosa” e “errática”. No estúdio, a luz é

estritamente controlada e produz “imagens poderosas”. Trata-se de uma oposição entre uma arte direta e intencional e uma arte acidental e ocasional, delirante.

FOLHA DE S. PAULO SÁBADO, 27 DE JULHO DE 2013

Abaixo, um rosto anônimo em Nova York e um elefante no zoológico; ao lado, a mulher do artista, Eva Christensen, todas elas feitas por Mario Cravo Neto em Nova York

Delírio nova-iorquino de Mario Cravo Neto ganha primeira mostra

Estação Pinacoteca exhibe mais de 200 imagens da época em que o artista viveu em Manhattan

Conjunto inédito vem à tona agora junto de série de imagens icônicas do fotógrafo morto há quatro anos

SILAS MARTÍ DE SÃO PAULO

Borboletas e zebras. Mario Cravo Neto, morto há quatro anos, só pensava nelas, e também num elefante, em cenas no metrô de Nova York, no aconchego que passava com uma carcaça ensangrentada sobre os ombros, nas cortinas sopradas pelo vento, na banheira enferrujada. Em 1969, o fotógrafo se mudou para Manhattan com a que seria mãe de dois de seus filhos, a dinamarquesa Eva Christensen, que conhecera pouco antes em Salvador.

Na ilha mais disputada do mundo, viveram como cigarras, lembra Christensen, mudando de “lugar ruim para outro pior”. E nesses lugares, entre o Lower East Side e o SoHo, Cravo Neto, então com 22 anos, deu seus primeiros passos como fotógrafo, registrando um mundo em alta velocidade, congelando uma espécie de êxtase no quadro.

Estão agora na Estação Pinacoteca mais de 200 imagens dessa época, um conjunto nunca mostrado que vem à tona junto de outra série de imagens que consagraram o artista como um dos maiores fotógrafos do país.

Enquanto Nova York foi um delírio, tubo de ensaio para estabelecer seu olhar sobre o mundo, filtrado pelos experimentos com LSD e muito Jimi Hendrix — o nome da mostra, “Butterflies and Zebras”, é um verso dele — na vitrola, seu estúdio em Salvador virou a base onde tudo isso fincou pé, como a imagem sólida no papel fotográfico.

Quando chegou aos Estados Unidos, Cravo Neto tentou ser assistente de artistas como Frank Stella e Louise Bourgeois, mas ninguém quis o fotógrafo no ateliê. Foi numa casa de reparos de elevador que ele então começou a fazer seus próprios trabalhos.

Cravo Neto registrou resquícios do que via — gente passando, janelas anônimas, rostos perdidos na multidão.

“Era aquela Nova York ainda violenta”, lembra Diógenes Moura, curador da mostra. “Ele se encantou com coisas distorcidas, cortes radicais. Mexia a câmera, não se preocupava com a luz.”

Ou talvez sua preocupação fosse outra. Essa luz que aparece rasgando, fuliginosa, errática, tem um peso em Nova York diferente da luz controlada de seu estúdio baiano.

Entre quatro paredes, e uma lona surrada como fundo infinito, Cravo Neto fez suas imagens mais poderosas, corpos negros no fundo negro, sacrifícios do candom, tudo como algo sagrado.

Tem a ver com transformar o corpo em pedra, quase estátua. Numa fotografia, um homem segura diante do peito uma pedra no formato de um coração. Enquanto a rocha toma feições orgânicas, quase uma extensão do corpo, o homem que a segura nas mãos, negro, lustroso, parece feito de mármore.

Nas palavras do artista, é a fotografia como “cicatriz”, “por vezes direta e intencional, às vezes acidental e ocasional”. “São marcas que contam mentiras diferentes.”

MARIO CRAVO NETO
QUANDO abre hoje, às 11h, ter. a dom., 10h às 17h30, até 10/11
ONDE Estação Pinacoteca (Igo. Gal. Osório, 66, tel. 011/3335-4990)
QUANTO R\$ 6 (grátis aos sábados)

Figura 45 – reprodução da notícia *Delírio nova-iorquino de Mário Cravo Neto ganha primeira mostra*, de Silas Martí, publicada no caderno Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo* em 27 de julho de 2013

Em muitos textos fica patente a viagem internacional como o marcador de uma fase de experimentação essencial à formação do artista brasileiro. Se por um lado o aprendizado no exterior é valorizado positivamente, a produção de uma arte com essência local é mostrada como central para inserção no mercado de arte. Este movimento é explicitado em uma retransmissão relacionada à notícia sobre a restauração do acervo fotográfico da pintora mexicana Frida Kahlo (FOLHA, *Rótulo de latina valorizou obra de mexicana no mercado global*, 19/ago./2013).

O texto em questão aborda a inserção de Kahlo no mercado internacional de arte. O autor-jornalista discute como a ancoragem do conceito “arte latino-americana” valoriza os preços da artista mexicana. Narra que uma casa de leilão criou o nicho para alavancar vendas de obras até então marginalizadas. A nova classificação se difunde e passa a ser utilizada por instituições de arte. O texto lembra que em 1977 uma pintura da artista foi vendida por US\$ 19 mil e que a estratégia de reclassificação teve sucesso, pois em 1990 os trabalhos da mexicana superariam o preço de um milhão de dólares.

O autor-jornalista classifica a estratégia como “uma das perversidades do sistema da arte” (FOLHA, *Rótulo de latina valorizou obra de mexicana no mercado global*, 19/ago./2013) pois a valorização das obras decorre de características externas, como a nacionalidade, critérios considerados “oportunistas e limitantes”. Desta forma, o especialista reafirma no jornal a separação entre a avaliação formal, valorizada, relevante e realizada por pares do campo artístico, e a avaliação mercadológica, rasa, frívola e baseada em outros elementos, como o geográfico.

Outro ponto a se destacar é que as produções artísticas de países culturalmente dominados precisam passar por um processo de ancoragem para poderem se tornar familiares e adentrar o mercado e o circuito cultural dos países dominantes. Este processo é calcado em representações como, por exemplo, o tropical, o exótico etc. O mesmo processo acontece quando os autores-jornalistas apresentam ao público brasileiro obras de países fora do circuito dominante.

O procedimento do estereótipo foi verificado como central em textos sobre produções artísticas de países periféricos do campo artístico. O caso mais marcante é uma notícia sobre uma exposição de artistas contemporâneos de diversos países africanos realizadas na Oca, localizada no Parque Ibirapuera, em São Paulo (FOLHA, *Oca africana*, 10/jul./2013).

O primeiro ponto a se destacar é que o título do texto faz uma associação entre a oca, residência indígena, e os africanos, em referência às tribos do continente. O artista destacado, o angolano Edson Chagas, é qualificado como “vencedor do Leão de Ouro em Veneza”, repetindo assim o procedimento de validação de um artista a partir de sua projeção internacional, mais especificamente por instituições europeias e norte-americanas. A esta informação são acrescentados dados sobre sua inserção no mercado internacional, como na frase “turbinado por seu consumo no circuito global” (FOLHA, *Oca africana*, 10/jul./2013).

Ao longo do texto nota-se uma polarização entre duas representações: a produção artística “nova e cosmopolita” e a pobreza e a “falta de recursos do continente africano” (FOLHA, *Oca africana*, 10/jul./2013). As obras de arte são descritas como consequência do ambiente, sendo as condições socioeconômicas desfavoráveis catalisadoras da potência artística.

Apesar de afirmar que já está “surrada” a imagem “da África como uma terra miserável”, o autor-jornalista descreve-a logo no início do texto como o continente mais pobre e mais desigual, explorado por colonizadores e flagelado com guerras e chacinas étnicas. A fala que encerra o texto novamente retoma a oposição, quando um dos artistas diz que “não são homens descalços que produzem esta linguagem contemporânea” (FOLHA, *Oca africana*, 10/jul./2013).

Outra contradição é a inserção de uma fala do artista Samuel Fosso afirmando que “não estão presos a nenhum cânone” e que o foco das obras é a busca de uma expressão da identidade africana e, ao mesmo tempo, chamá-lo de “Cindy Sherman camaronês” (FOLHA, *Oca africana*, 10/jul./2013), em referência à fotografia norte-americana.

Entrevistado, um dos artistas africanos resume este atrito discursivo como a disputa entre “como somos vistos” e “como gostaríamos que nos vissem”. Fica claro então um foco de tensão entre representações correntes relacionadas ao continente africano e as representações que estes artistas querem fazer emergir no imaginário internacional. Neste processo, o objetivo é inserir as obras em outras chaves de leitura para além dos enquadramentos guiados por fatores geopolíticos ou socioeconômicos.

Uma visão negativa e pouco problematizadora do continente africano também se destaca no texto sobre a exposição da espanhola Cristina De Middel (FOLHA, *Fotógrafa embaralha documento e ficção*, 22/set./2013). Já na linha fina da notícia, afirma-se: “Artista expõe série sobre astronautas da Zâmbia e critica fotos ‘exóticas’ que distorcem a África”.

No primeiro e no segundo parágrafos o autor-jornalista utiliza instrumentos discursivos de subversão do discurso da artista, em especial ironiza sobre a possibilidade de o país africano ter um programa espacial e ridiculariza os astronautas que posaram para as fotos da exposição. Entre as palavras e expressões que apontam para esta postura discursiva estão: “não parece verdade, mas é”, “uniformes com babados de palha”, “capacetes equipados com mangueirinhas de aspirador de pó”, “elefantes extraterrestres” e “só que não” (FOLHA, *Fotógrafa embaralha documento e ficção*, 22/set./2013).

Em suas falas, De Middel explica que pretende misturar verdade e ficção para problematizar as imagens mentais que as pessoas têm sobre certos assuntos, como a prostituição. Mas no trecho inicial do texto, o autor utiliza a descrição das obras para provocar um efeito cômico, e assim reforçar justamente os clichês que a artista quer discutir.

Neste sentido, nos textos acima abordados fica patente uma postura discursiva de localizar o Brasil em um patamar superior no campo artístico, vinculando esse desenvolvimento a um maior estatuto econômico e social. A relação com os países asiáticos, com o Qatar e com a Turquia, porém, se dá em estereótipos fundados em outros campos.

Um exemplo interessante é a notícia sobre as aquisições de obras de grandes mestres pelo Qatar, país localizado nos Emirados Árabes (FOLHA, *Qatar usa recursos do petróleo para comprar tesouros artísticos*, 30/jul./2013). Já no título, o texto expressa a troca do petróleo (riqueza natural) por tesouros culturais, ou seja, aponta para o subentendido de que o patrimônio artístico é inexistente no país.

O Qatar é definido da seguinte maneira: “pequeno país do Golfo Pérsico que, além de usar recursos do petróleo para reforçar sua influência no Oriente Médio, com iniciativas como armar rebeldes sírios, também investe para se tornar potência cultural” (FOLHA, *Qatar usa recursos do petróleo para comprar tesouros artísticos*, 30/jul./2013). Nesse sentido, fica explícita a ideia do autor de que a aquisição de obras de arte serve apenas a um projeto de consolidação de um poder, que de certa forma se institui militarmente.

A partir da descrição apreende-se uma representação bélica dos países do Oriente Médio, onde haveria uma impossibilidade de interesse cultural genuíno, pois até a aquisição de obras de arte está a serviço da guerra e de um projeto de poder regional.

Segundo a reportagem, o país aplica cerca de um bilhão de dólares por ano neste “projeto ambicioso”, causando “espanto no mercado de arte”, por repetidamente quebrar recordes dos valores gastos em obras de arte. O primeiro parágrafo da notícia traz justamente a enumeração das obras adquiridas com os respectivos valores das transações.

Em seguida, o orçamento do projeto é comparado ao do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que destina cerca de US\$ 32 milhões por ano para novas aquisições. As compras no Qatar são lideradas por uma “mulher muito influente”: a irmã do emir que também é presidente da Autoridade dos Museus. Seu objetivo é construir uma nova instituição cultural de “primeira grandeza, partindo do nada” (FOLHA, *Qatar usa recursos do petróleo para comprar tesouros artísticos*, 30/jul./2013).

Este trecho reforça a ideia de excentricidade do projeto e carrega a representação dos novos-ricos, atores sociais que em busca de legitimação querem “obter o melhor do melhor, não importa o custo” (FOLHA, *Qatar usa recursos do petróleo para comprar tesouros artísticos*, 30/jul./2013).

Como conclusão, a notícia avalia positivamente o projeto, porque movimenta o mercado e eleva os preços das obras. O texto silencia sobre as implicações da criação de um novo polo cultural na região e mostra que o próprio campo artístico vê a iniciativa do país apenas como uma oportunidade comercial. Fica assim evidenciada a deslegitimação (ou a própria impossibilidade) do país ocupar um espaço no campo artístico, ainda que invista na aquisição de grandes obras de arte.

No jornal *O Globo*, o texto sobre a artista turca Guler Ates (GLOBO, *Artista turca discute história em fotos de mulheres de burca*, 28/jul./2013) explora uma representação bastante comum sobre o islamismo: a falta de liberdade para as mulheres. O autor-jornalista relaciona no título Ates à burca, traje utilizado por algumas mulheres muçulmanas. No entanto, ao longo do texto entende-se que as obras de arte na verdade trazem as mulheres cobertas por grandes tecidos orientais, garimpados pela artista, e não pelo traje religioso.

A notícia relata que as fotografias mostram “mulheres de burca entre livros”, para depois explicar que o procedimento artístico que Ates realiza no Rio de Janeiro é de “fotografar mulheres cobertas em prédios icônicos da cidade” (GLOBO, *Artista turca discute história em fotos de mulheres de burca*, 28/jul./2013). A ideia é contrastar o tecido à paisagem, dois momentos da história, duas culturas.

Entre livros. “Once I was in the book”, feita na Royal Academy of Arts Research Library

Figura 46 – *Once I was in the book* (2013), de Güler Ates

Ao fim do texto, a própria artista não relaciona os tecidos utilizados à religião islâmica, mas afirma que discute a questão política da “sensualidade e da privacidade”. As vozes do autor-jornalista e da artista se confundem em trechos, principalmente aqueles em que aparecem prescrições ao leitor/expectador das obras: “pede que atuemos como investigadores atravessados pela suspeita diante de um mundo recriado”, “chegue mais perto, pare, e olhe ao menos duas vezes” (GLOBO, *Artista turca discute história em fotos de mulheres de burca*, 28/jul./2013).

Desta forma, ao mesmo tempo em que é realizada a recomendação de evitar interpretações precipitadas, o próprio texto apela a uma delas para chamar a atenção para estereótipos culturais do mundo árabe, em que figura a opressão às mulheres, como se a arte de Guler somente pudesse ser entendida na chave da denúncia.

Em sentido semelhante, a denúncia à opressão exercida pelo governo chinês também é a chave interpretativa do universo artístico de Ai Weiwei (FOLHA, *A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei*, 10/set./2013). O texto aborda as condições de censura e perseguição vividas pelo artista plástico, por produzir obras com críticas políticas. Na diagramação é destacada uma frase em que ele afirma: “Há câmeras à minha volta, meu telefone está grampeado e não tenho passaporte” (idem).

Uma frase dele também é escolhida para o título, em que ele aponta: “a internet é o meu país”. Tanto no título como na linha fina é utilizado o verbo “afirmar”. Trata-se portanto de um texto calcado na fala do artista, no relato de sua situação de “prisoneiro”.

O primeiro parágrafo narra uma situação prosaica, o aniversário do artista, com o objetivo de demonstrar a presença da repressão no cotidiano de Ai Weiwei: “não convinha fazer festa, sob o risco dos convidados serem chamados a ‘tomar chá’ – eufemismo usado no país para interrogatórios policiais” (FOLHA, *A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei*, 10/set./2013). Com este relato, estabelece-se uma dimensão de estranhamento, por meio de uma ação familiar (festa de aniversário) em um contexto incomum (a opressão).

Já no segundo parágrafo o autor jornalista assenta discursivamente Ai nas representações ligadas a um artista contemporâneo bem-sucedido: “Ai recebeu a *Folha* em seu megaestúdio, onde vive e trabalha cercado de 25 gatos e uma enorme equipe de colaboradores” (FOLHA, *A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei*, 10/set./2013).

O texto então passa a apresentar a tensão entre os dois polos, entre a produção do artista e as condições políticas da China. Algumas palavras e expressões da isotopia da repressão são: “detido e incomunicável”, “interrogatórios”, “prisoneiro”, “câmeras”, “telefone grampeado”, “diz, em voz baixa”, “censura”, “privou”, “apagada”, “calou a voz”, “bloqueado”. Há na notícia ainda uma descrição negatizada do agente repressor, desqualificando o sistema: “deitado preguiçosamente numa van com as portas abertas, um homem observa quem entra e sai” (FOLHA, *A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei*, 10/set./2013).

É interessante o uso da metáfora do apagamento para expressar sua condição política: “minha existência na China é negada”, “o governo faz de tudo para mantê-lo invisível” (FOLHA, *A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei*, 10/set./2013). Este apagamento é operado pela instância repressora por meio da censura à internet. O blog do artista foi apagado, seu twitter não pode ser acessado e seu nome não pode ser mencionado na rede. Porém, para Ai, isso aumenta a curiosidade em torno da sua produção e sua popularidade.

A arte é descrita como uma forma de ativismo, uma “válvula de escape” para a situação. São mencionados alguns temas e descritas algumas obras, mas não se discute o mérito estético das peças. Ao mesmo tempo, não são estabelecidas fronteiras entre “o artista e o ativista”, que pratica a arte como uma “performance total”. Ai conta que “a ânsia de escapar da política o levou à arte” (FOLHA, *A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei*, 10/set./2013), mas que foi impelido para atuação como ativista pelas circunstâncias.

Seus trabalhos são expostos somente no exterior, por meio de uma “logística digna de filmes de espionagem para driblar a censura e o controle da alfândega” (FOLHA, *A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei*, 10/set./2013). Esta frase, com o emprego da expressão pertencente ao universo fílmico, deixa claro que o apelo jornalístico do texto está vinculado à curiosidade sobre a vida em um regime político repressor, mais do que sobre a discussão de Ai Weiwei como artista e sua obra estética, ou sobre seu processo criativo.

No polo oposto ao de Ai Weiwei, aparece o artista chinês Cai Guo-Qiang (GLOBO, *Cai Guo-Qiang exhibe no Rio sua arte feita de inventos*, 6/ago./2013), que é descrito a partir de representações do universo da indústria e da tecnologia, campo em que seu país, a China, é preponderante.

O primeiro parágrafo da notícia descreve a oficina desenvolvida pelo artista com crianças cariocas no Parque Madureira. Cria-se uma oposição entre a atividade lúdica e popular oferecida no local e a exposição de arte contemporânea, “longe dali”. Cai afirma que as oficinas são formas de envolver uma maior quantidade de público nas suas exposições. Refletem também o trabalho criativo do artista chinês, que percorre o interior do país coletando inventos e bugigangas produzidas por artesãos locais.

Ao longo do texto, o jornal reforça a ideia de que a arte de Guo-Qiang não possui muito senso crítico. Reproduz-se a fala do artista de que a história da China se assemelha às aeronaves dos inventores populares, voam sem saber como vão pousar, fala seguida do

comentário “Mas o viés crítico na obra de Cai não se estende para muito além” (GLOBO, *Cai Guo-Qiang exhibe no Rio sua arte feita de inventos*, 6/ago./2013). Esta tensão surge a partir da representação de que um artista que vive em um regime opressor deve, necessariamente, ser um ativista da liberdade.

Ao mesmo tempo, ao descrever as salas e as obras presentes na exposição, é ressaltado seu caráter lúdico. Neste sentido, conclui-se que o texto expressa sua arte como pouco séria por buscar popularidade, e também por não apresentar críticas ao governo chinês. Assim emerge a imposição de uma única chave interpretativa possível para os artistas chineses, critério baseado em condições políticas do país.

3.2.3.3 – Os limites éticos da arte

No conjunto de textos da *Folha de S. Paulo* aparecem dois que propõem uma discussão sobre os limites éticos da arte: um sobre a utilização de cadáveres em obras e outro sobre direitos de privacidade. Ambos são motivados por produções de artistas estrangeiros e em ambos aparecem como dominantes vozes de atores de fora do campo artístico, em especial advogados.

Publicado em 18 de julho, o texto “Natureza morta” (FOLHA, *Natureza morta*, 18/jul./2013) cria logo no título um jogo de palavras com o gênero tradicional de pintura, a natureza morta, que retrata objetos, como frutas, instrumentos musicais ou flores, em uma disposição esteticamente interessante. Ao escolher este título, o autor-jornalista por um lado vincula o cadáver à categoria de objeto como também desvincula-o de uma esfera espiritual ou sagrada, ao afirmá-lo como uma natureza que está morta, isto é, um conjunto biológico não mais operante.

No início do texto, afirma-se que a utilização do corpo para fins estéticos pode ter como objetivo causar polêmica, escândalo ou comoção. Nesse sentido, de certa forma, põe em dúvida o valor eminentemente artístico das propostas. Por outro lado, após descrição de uma das obras, o artista Martin Martensen-Larsen diz que sua proposta é que o corpo, após morto, transforme-se em uma escultura. Por pretender utilizar um cadáver de um homem condenado à morte, Martin diz que seu objetivo é discutir o valor da vida.

Para além da discussão estética, o texto explora as dificuldades legais e os questionamentos éticos em torno das obras com cadáveres. É interessante notar que neste quesito o poder de fala é concedido a advogados e especialistas em bioética, e não a fontes ligadas ao campo das artes. Entre as questões levantadas nestas falas estão: o respeito ao cadáver, o juízo claro do doador do corpo sobre o que será feito e a utilização da morte como espetáculo.

Os membros do campo da arte entrevistados se posicionam apenas sobre a possibilidade de realização deste tipo de obra (“quase impossível”), afirmando porém que somente as discussões já são fascinantes. Se por um lado a doação do corpo é classificada no texto como “brutal”, o autor-jornalista termina a reportagem questionando a indústria cultural, que expõe cotidianamente a morte. Qual seria mais brutal?

Com discussão análoga, foi também analisado um texto sobre uma exposição que explora a questão da relação entre arte e crime. (FOLHA, *Mostra debate arte como crime e vice-versa*, 27/ago./2013). Neste caso, problematiza o prazer estético provocado por obras de arte relacionadas a crimes e a questão ética e moral envolvida. Neste sentido, a arte aparece como acima das determinações do campo ético: “o que a ética e a moral condenam, a arte pode transformar em prazer” (idem). Na exposição em questão, as obras escolhidas são classificadas nas categorias: peças sobre política e história, “crimes de arte” (como vandalismo e fraude) e os “crimes estetizados”. Desta forma, entende-se que a destruição da própria tradição é a única possibilidade de crime facultada à arte, que estaria liberta de restrições impostas a outros campos de atividade.

O segundo texto analisado sobre os limites éticos da arte aborda a questão da privacidade (FOLHA, *Liberdade x privacidade*, 8/set./2013) e opõe no próprio título a liberdade de expressão (ou artística) e o direito à privacidade. O texto inicia o debate mencionando uma decisão da justiça norte-americana autorizando o fotógrafo Arne Svenson a expor trabalhos em que pessoas são registradas sem consentimento a partir das janelas de suas casas.

Na linha fina, o texto anuncia que noticiará o “debate sobre os limites éticos da arte”, em que o tema é “o que deve prevalecer, liberdade de expressão ou direito à privacidade” (FOLHA, *Liberdade x privacidade*, 8/set./2013). Na pergunta, o autor-jornalista já define discursivamente que um dos conceitos deve sobrepor-se ao outro, ou ser mais importante que o outro.

No terceiro parágrafo do texto, é realizada uma aproximação entre as constituições e os sistemas legais do Brasil e dos Estados Unidos, generalizando conceitos e procedimentos. “As constituições dos EUA e do Brasil colocam liberdade de expressão (artística, inclusive) e direito à privacidade (em nome da honra, intimidade e imagem) no mesmo patamar de importância. Quando esses dois direitos fundamentais entram em choque e um deve prevalecer, cabe à Justiça decidir” (FOLHA, *Liberdade x privacidade*, 8/set./2013).

Com este parágrafo, o autor expressa o debate como idêntico e comum aos dois países e novamente reforça a ideia de que ao fim um dos direitos deve prevalecer. No parágrafo seguinte, é noticiado que no caso norte-americano venceu a liberdade de expressão. É reproduzida a fala da juíza, que como representante da Justiça teve seu poder de fala instituído na última frase do parágrafo anterior.

Após descrever a controvérsia norte-americana, o autor passa a abordar a visão da legislação brasileira sobre o assunto. Para o debate, opinam um advogado “especialista em direito de propriedade intelectual e da personalidade”, um crítico, o artista processado, o presidente da Associação Brasileira de Fotógrafos Profissionais e um artista paulistano que realiza um trabalho fotográfico semelhante ao de Svenson.

A liberdade de expressão é defendida pelo advogado, pelos dois artistas e pelo presidente da associação de classe. O representante do Direito desqualifica a questão da privacidade: “grande parte deste tipo de ação visa o aspecto comercial (em busca de um quinhão dos ganhos dos artistas)” (FOLHA, *Liberdade x privacidade*, 8/set./2013).

Somente o crítico apresenta restrições ao trabalho de Svenson, comparado em sua fala às imagens feitas pelos *paparazzi*. O crítico também aponta para a necessidade de um debate ético e não somente legal. Já os fotógrafos mencionam a poética e as influências estéticas envolvidas nos ensaios. Ao abordar o paralelo com o fotógrafo paulistano, narra-se que, ao contrário dos Estados Unidos, a exibição no Brasil das imagens registradas pela janela sem consentimento não gerou processos.

Novamente, a problematização da ética no campo artístico aparece permeada de falas de atores exteriores ao campo. Nesta polifonia, a defesa da liberdade de expressão é construída no texto como uma espécie de defesa enviesada dos interesses do próprio jornalismo e do campo da comunicação social, em que a arte é utilizada apenas como um exemplo, ou álibi.

Capítulo 4 – Comparações entre os cadernos Ilustrada e Segundo Caderno

O presente capítulo tem como objetivo comparar a cobertura sobre artes visuais entre realizada pelos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*. Conforme exposto com mais detalhes no capítulo anterior, durante o período estudado, o jornal carioca publicou mais textos sobre o assunto, devido à edição de uma página semanal totalmente dedicada ao tema. Ambos jornais apresentaram índices semelhantes de matérias de capa dedicadas às artes visuais, com 19% das capas do caderno Ilustrada e 13% do Segundo Caderno. Em termos de gêneros jornalísticos, *O Globo* publicou mais que o dobro de textos de crítica que a *Folha de S. Paulo*.

O procedimento escolhido para efetuar a comparação foi detectar, ao longo do período estudado, momentos em que ambos jornais dedicaram textos ao mesmo assunto. Desta forma, foram identificadas 12 coberturas coincidentes, ao longo de três meses. Este baixo índice aponta para a forte característica de guia de consumo cultural assumida pelos cadernos culturais, que faz com que cada jornal enfoque prioritariamente eventos referentes à sua cidade de origem.

Neste contexto, ganha destaque o fato de que dos 12 casos identificados, cinco são referentes a exposições no Rio de Janeiro e duas em São Paulo. Desta forma, o jornal *Folha de S. Paulo* revela-se menos ligado ao critério geográfico, em relação ao *Globo*. Entre os temas de cobertura dupla estão duas grandes exposições internacionais (Herança do Sagrado e Mestres do Renascimento), a feira de arte ArtRio, exposições individuais da artista espanhola Cristina Iglesias, do argentino Leon Ferrari e dos brasileiros Beatriz Milhazes, Maria Martins e Tadeu Jungle, as Bienais do Mercosul (Porto Alegre) e de Lyon (França), o lançamento de um livro sobre o artista brasileiro Bispo do Rosário e o reaparecimento de obras de arte de Nelson Leirner.

Uma característica interessante no grupo comparado é a temporalidade. Em nenhuma das 12 ocorrências de cobertura coincidente os textos foram publicados na mesma data. Em geral, há de um a cinco dias de diferença, com a primeira publicação realizada pelo Segundo Caderno em sete casos e pela Ilustrada em cinco.

A seguir, serão apresentados os principais achados da comparação realizada em cada um dos 12 casos estudados, organizados por ordem da data da primeira publicação.

4.1 – Exposição: Herança do Sagrado

O primeiro tema a ser abordado pelos dois jornais foi a exposição Herança do Sagrado, realizada no Rio de Janeiro durante o período da Jornada da Juventude, evento da Igreja Católica realizado no Rio de Janeiro.

O jornal carioca noticiou a exposição quatro dias antes, possivelmente devido à proximidade geográfica do evento em questão. O Segundo Caderno traz uma matéria de capa, amplamente ilustrada em suas duas páginas (GLOBO, *Relíquias do Vaticano*, 7/jul./2013). O foco do texto, em geral, é centralizado no aparato logístico e profissional mobilizado pela exposição de peças de arte sacra vindas do Vaticano. Desta forma, procura evidenciar o caráter de “reliquia”, ou de raridade das peças.

As peças são nomeadas como joias que saíram da sacristia do Papa, raridades, relíquias, “herdeiros de uma família abastada”, que precisam de escolta e de babás. Segue-se então a inclusão de números que justificam estas expressões: as obras viajam em quatro aviões, a organização da exposição custa R\$ 8 milhões, as filas para visitaço levaro duas horas, 200 especialistas cuidam das obras, a abertura de cada caixa de transporte acompanhada por 10 restauradores.

Todos estes detalhes reforam discursivamente o valor cultural, econmico e religioso das peças em exposio. Alm disso, criam uma espcie de dvida de gratido com o Vaticano, que despendeu todo este esforo para trazer ao pblico brasileiro a exposio em questo.

O personagem central do texto o curador da mostra, Giovanni Morello, tambm responsvel geral pelos museus no Vaticano. Giovanni explica a escolha das obras e menciona seu valor histrico, espiritual (vinculado a milagres) e tambm formal, no sentido de mostrar a evoluo das tcnicas artsticas na arte italiana.

 interessante notar como so descritas as cinco principais obras, para compreender como se constri discursivamente o maravilhamento com a exposio. A primeira expresso

“não foi feita pelas mãos do homem”, que evoca a representação do milagre, da relíquia religiosa, do sobrenatural. A segunda é “técnica muito antiga”, que implica em uma ancestralidade. A terceira aparece como “tão bela”, expressão em que o foco é a questão estética. Por fim as últimas são “única obra de Da Vinci em cerâmica” e “é Michelangelo”, qualificações que se baseiam no poder de fala artístico dos grandes mestres.

Ao longo do texto se percebe um posicionamento pouco crítico ante a mostra, resguardamento que pode ser explicado pelo caráter religioso do evento. Em entrevista, o curador diz-se “não religioso”, mas explica a catequese como o eixo de organização da exposição, chamando as obras de arte de “Bíblia do pobre”. Assim resgata-se um papel da arte que remonta ao regime ético descrito por Rancière (2005), um objeto que constitui-se como um elo com o sagrado.

Desta forma, o evento em questão se coloca não completamente no campo das artes, incidindo sobre ele outras instâncias discursivas, ligadas à religião. Esta cisão fica bem clara na notícia publicada na *Folha de S. Paulo* (FOLHA, *Mostra no Rio reúne 105 obras de arte sacra e relíquias do Vaticano*, 11/jul./2013). Logo de início, o texto opera um corte entre o grupo de obras de arte sacra e o conjunto de peças denominadas “reliquias e roupas de santos”. O enfoque é dado na presença de trabalhos de grandes mestres e na antiguidade dos objetos apresentados.

Ao contrário da abordagem pouco crítica de *O Globo*, fica patente ao longo do texto a construção de uma imagem do Vaticano e de seus representantes como autoritários. Destaca-se que o Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro, teve que investir R\$ 1 milhão e que foi exigida segurança eletrônica, entre outras “exigências dos emissários do Vaticano”. Assim, o aparato mobilizado para o cuidado das peças, apresentado como positivo pelo jornal carioca, aparece no caderno Ilustrada em um polo negativo. O curador, por sua vez, é descrito como um rei “sentado em uma cadeira de 1904 em um salão restaurado” (FOLHA, *Mostra no Rio reúne 105 obras de arte sacra e relíquias do Vaticano*, 11/jul./2013).

Se em *O Globo* a exposição é uma espécie de dádiva da Igreja Católica concedida ao Rio de Janeiro, a *Folha de S. Paulo* questiona inclusive a origem das peças. A notícia do jornal paulistano afirma que somente 40% das peças são oriundas do Vaticano, sendo as demais pertencentes a outros museus italianos, informação que não consta na matéria do *Globo*.

Comparando-se as duas coberturas conclui-se, portanto, que o jornal paulista manteve uma postura de defender a autonomia do campo artístico, por apresentar uma abordagem mais crítica.

4.2 – Exposição: Maria Martins

O segundo tema a ter coberturas coincidentes foi uma exposição retrospectiva da obra da escultora brasileira Maria Martins no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O jornal *Folha de S. Paulo* noticiou a mostra um dia antes que *O Globo*.

No início da reportagem publicada no Caderno Ilustrada (FOLHA, *Surrealismo tropical de Maria Martins tem mostra no MAM*, 9/jul./2013) aparecem duas questões interessantes: a ênfase no caráter tropical das obras de artistas brasileiros e o destaque dado à vida amorosa da escultora.

Sobre o primeiro tópico, foi observado que o autor-jornalista classificou as obras de Martins como “surrealismo tropical”, ou seja, um surrealismo que não chega a sua plenitude (ou não é completamente surrealista) por ser produzido por um artista dos trópicos, determinação geográfica que obriga a absorção de certas características. Este determinismo que supostamente transparece nas obras é descrito nos termos de representações como “calorento”, “faiscante” (ligado ao sol), “lascivo”, “habitado por seres estranhos” e “com paixão ancestral”. Reforça-se assim a representação de um tropical exótico e sexualizado.

Na descrição da trajetória da artista utiliza-se o ciclo narrativo do reconhecimento tardio, com uma primeira fase de silêncio/esquecimento e depois a redescoberta nacional e internacional, jornada recorrente em muitos dos textos. Como em outros textos, narra-se um apagamento do artista durante ou ao fim da carreira, ou mesmo após sua morte, e a retomada tardia de sua obra, em geral por instituições e crítica internacional, seguida pela nacional. No caso de Maria Martins, a retomada se inicia na Documenta de Kassel e com uma exposição na Noruega.

O texto demarca que para os críticos brasileiros contemporâneos à artista, suas obras eram “esquisitas”, “complicadas” e de um “rococó assustador”. As obras, porém, ao receberem a aprovação do surrealista André Breton adquiriram importância internacional. Desta forma, é

reiterada a ideia do campo das artes brasileiro como provinciano e atrasado em relação aos desenvolvimentos nos grandes centros produtores de arte: a Europa e os Estados Unidos.

O segundo tópico de discussão suscitado pelo texto é a ênfase dada à vida amorosa de Martins. Logo na linha fina, o autor-jornalista destaca que a escultora em questão foi amante de Duchamp. Então, a vida e as obras da artista são explicadas pela experiência pessoal e amorosa da escultora, que vivia como uma “agente dupla”: por um lado era esposa de um diplomata brasileiro em Nova Iorque e por outro era a “maior escultora surrealista do país” e amante de Marcel Duchamp. Neste sentido, suas obras são descritas como a expressão do amor impossível e da impossibilidade de amor carnal.

O texto explora esse caráter de escândalo e coloca Martins não como uma artista autônoma, mas como resultado do relacionamento com Duchamp. O romance permite sua entrada no campo, permite Martins alcançar o estatuto de artista, mas ao mesmo tempo desqualifica-a.

Ao contrário do jornal paulista, que explora a sexualidade da artista e seu relacionamento amoroso com Marcel Duchamp, o texto publicado no jornal *O Globo* (GLOBO, *MAM de SP revê escultora surrealista*, 10/jul./2013) concentra-se principalmente no reconhecimento tardio da escultora, principalmente no Brasil.

De um lado estão os defensores de Maria Martins: críticos internacionais, artistas da vanguarda, colecionadores e museus dos Estados Unidos, onde viveu. Do outro os críticos brasileiros, que viam suas obras como de um “barroco assustador”, produtos de desespero e de capricho feminino. O texto explica esta rejeição inicial como uma repulsa à abordagem que a escultora faz sobre a questão do desejo feminino. Neste ponto, observa-se que a chave interpretativa baseada na vida amorosa de Martins, utilizada pelo jornal paulista, era justamente o alicerce da argumentação da crítica brasileira da época, reportada como pouco avançada.

O relacionamento amoroso da artista com Duchamp é somente mencionado rapidamente no fim da primeira metade do texto, que discute a aceitação das obras de Maria pela crítica nacional. Na segunda metade do texto é inclusive publicada uma fala de uma especialista criticando a supervalorização do fato de ela ser considerada a “musa de Duchamp”.

Toda a segunda parte da notícia narra a trajetória artística de Martins, a transformação de suas formas e sua poética. Assim como na *Folha*, o jornal explica o estilo surrealista de Maria Martins como orgânico, no sentido de apresentar “metamorfoses”, “corpos estranhos”, “disformes”, “delirantes”. No texto, o indício da revalorização da artista é a alta de preço de suas obras no mercado de arte.

Desta forma, por conta da dinâmica da reportagem e de seu teor é possível afirmar que o jornal carioca apresenta uma abordagem mais aprofundada da exposição em questão e que procura minimizar traços de discurso sexista.

4.3 – Exposição: Mestres do Renascimento: obras-primas italianas

Pela segunda vez, o tema de cobertura coincidente é uma grande exposição vinda do exterior, desta vez realizada na cidade de São Paulo, no Centro Cultural Banco do Brasil. O foco da mostra é a arte renascentista italiana.

Por seu público estar geograficamente afastado do local da exposição, *O Globo* opta por centrar o texto em questões estilísticas do Renascimento (GLOBO, *O renascimento entre o racional e o grandiloquente*, 12/jul./2013). O próprio título anuncia que a abordagem sobre a exposição renascentista será o trânsito entre o “racional” e o “grandiloquente”. Para isso, a reportagem é aberta com a definição do estilo renascentista mais comumente aceito pela história da arte. Então, a notícia se desenrola pelo eixo condutor das diferenças regionais presentes na pintura produzida na Itália no período.

São mencionados os grandes mestres presentes na mostra, sendo Da Vinci, Michelangelo e Rafael definidos como a “santíssima trindade do Renascimento” (GLOBO, *O renascimento entre o racional e o grandiloquente*, 12/jul./2013). Esta expressão dá a estes artistas uma posição sagrada, incontestável. O autor-jornalista afirma também que os três sozinhos representam toda uma escola artística. As obras são descritas como “patrimônios da humanidade”, que até recentemente era “obras-primas inamovíveis” (idem).

Após esta etapa mais conceitual e descritiva da arte presente na exposição, a segunda parte do texto apresenta as exigências das instituições estrangeiras para a realização da

mostra. Repete assim o procedimento utilizado no texto sobre a exposição de arte sacra, descrito no início do presente capítulo.

No caso das obras renascentistas, negociações para realização da mostra levaram um ano e meio, as peças viajam em aviões separados e houve ainda pressões dos organizadores para elevar o seguro, que as protegerá contra terrorismo, vandalismo, rebelião e guerra. No edifício onde a exposição ocorre, foram realizados também aprimoramentos na iluminação, na climatização e a contratação de funcionários. Desta vez, o jornal carioca adota uma postura crítica ante estas exigências e descreve curadores e instituições estrangeiras sob o signo do autoritarismo ou do abuso de poder.

No caderno Ilustrada, a construção da reportagem (FOLHA, *Blockbuster do Renascimento chega a SP*, 13/jul./2013) segue uma ordem inversa à do Segundo Caderno: primeiro fala sobre a grandiosidade do evento, de sua logística e os desafios da organização e depois aborda as questões mais artísticas, em especial o estilo renascentista.

No título, a palavra “*blockbuster*” traz a carga de uma exposição muito popular, porém com pouca profundidade, algo mais relacionado à indústria cultural. As primeiras informações fornecidas demarcam que se trata mesmo de um grande evento: é a mostra mais cara do ano, com obras avaliadas em R\$ 600 milhões. O público esperado é tão grande, que a exposição poderá ser visitada inclusive de madrugada, durante a “virada renascentista”.

Ao fazer esta apresentação do evento, o texto porém utiliza as informações sobre infraestrutura para uma conotação de desvalorização, aproximando-o dos grandes lançamentos da indústria do cinema, os *blockbusters*. Ao mesmo tempo, enquadra o público que visitará a mostra em um grupo despreparado, externo ao campo das artes.

Apesar desta postura, à semelhança do texto publicado no *Globo*, são exploradas as diferenças estilísticas entre as diversas regiões da Itália. Mas a notícia do jornal paulista desdobra-se em transmitir ao leitor o maravilhamento perante as obras. O Renascimento é descrito como o “movimento que mudou para sempre as artes visuais”, que trouxe a luz humanista para as trevas medievais, um “facho luminoso” (FOLHA, *Blockbuster do Renascimento chega a SP*, 13/jul./2013).

Na descrição das obras utiliza-se: “perspectiva clara e absoluta”, uso de “preceitos matemáticos e geometria muito precisos”, pintura de personagem como se estivesse “vivo”,

“rigor matemático”, “claridade espartana da geometria”, “sublime”, “profundo”, “overdose de tons cada vez mais vibrantes”, “ápice da cor”, “cores estridentes”, “forte luminosidade”, “mergulhar na luz”, “soprados por brisa solar”, “colunas gigantescas, inabaláveis” (FOLHA, *Blockbuster do Renascimento chega a SP*, 13/jul./2013). Faz-se notar a grande quantidade de metáforas ligadas à luminosidade.

Constrói-se assim uma postura pouco clara de engrandecer o movimento artístico, descrevendo-o como o ato divino de criação da luz, ao mesmo tempo em que a exposição aparece como um evento de menor prestígio por ser popular.

É também interessante também notar que o autor-jornalista utiliza expressões pouco comuns no contexto jornalístico, como referir-se a Florença como “a terra onde Filippo Brunelleschi projetou a cúpula da catedral da cidade” e como “nova Atenas” e a Rafael como “o pintor de Urbino” (FOLHA, *Blockbuster do Renascimento chega a SP*, 13/jul./2013).

A partir desta observação de um esforço discursivo em demonstrar refinamento e repertório, entende-se que este texto da *Folha* dirige-se a um público especializado que não nega a importância cultural do movimento renascentista e dos artistas em exposição, mas que também condena os grandes eventos.

Acompanha a reportagem uma retranscrição que debate a autoria de duas das obras presentes na exposição, atribuídas a Leonardo da Vinci e a Rafael. Neste texto, é delineada uma discussão sobre a diferença entre a concepção de um quadro e o ato de efetivamente pintá-lo, entre o trabalho mental e o trabalho manual da arte. Esta discussão não aparece no texto de *O Globo*, em que os grandes mestres são enquadrados discursivamente como figuras sagradas e incontestáveis.

4.4 – Exposição: Tadeu Jungle: Videofotopoesia

Desta vez, a cobertura dos dois jornais se debruça sobre uma exposição de um artista contemporâneo. Trata-se de uma mostra retrospectiva do paulista Tadeu Jungle no Rio de Janeiro. O evento é tratado pelo jornal *Folha de S. Paulo* como um momento de reconhecimento da trajetória de Jungle, que pode ser denominado como um multiartista (FOLHA, *Tadeu Jungle ganha mostra e expõe nova instalação no Rio*, 15/jul./2013/2013).

O texto publicado no caderno Ilustrada não insere de forma conclusiva Tadeu Jungle no universo das artes visuais. Na linha fina ele é denominado como “diretor, videomaker, apresentador e poeta” (FOLHA, *Tadeu Jungle ganha mostra e expõe nova instalação no Rio*, 15/jul./2013/2013). Já no primeiro parágrafo se menciona que ele “se dedicou às artes visuais” (idem). O autor-jornalista opta por adotar a definição do próprio artista: “contador de histórias”.

Também nas palavras do artista, todas as atividades que desenvolve estão associadas em sua trajetória de experimentações e devem ser compreendidas como um conjunto. Este conceito é expresso na obra Cine TAMTA, que é descrita em detalhes em três parágrafos da notícia.

Como se trata de uma exposição retrospectiva, a notícia se desenvolve então no sentido de descrever, inclusive com comentários do artista, duas obras mais antigas: “Deus está aqui” e “Você está aqui”. São mencionados também cadernos pretos, com anotações, ideias, recortes de jornal e fotografias.

Ao final, o autor-jornalista relaciona Jungle ao pintor modernista Oswald de Andrade e ao diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa a partir do conceito de antropofagia. Nas palavras do artista, trata-se do procedimento de “se alimentar de tudo e de todos e retransformar isso de alguma forma” (FOLHA, *Tadeu Jungle ganha mostra e expõe nova instalação no Rio*, 15/jul./2013/2013). Com isso, a notícia consegue apresentar um sentido para o trabalho de Jungle, agregando em torno do conceito sua variedade de expressões e de formatos em um processo de ancoragem.

No caso do jornal carioca, é notado um esforço discursivo para a inclusão de Tadeu Jungle no grupo denominado artes visuais (GLOBO, *Tadeu Jungle está entre nós*, 16/jul./2013). O título, com o uso da expressão “está entre nós”, aponta para um ser estranho (sobrenatural? extraterrestre?) que irrompe na normalidade do cotidiano, entre “nós”, seres comuns.

A partir da descrição de uma obra de Jungle sobre o Rio de Janeiro, o autor-jornalista procura uma aproximação do artista paulistano com o público carioca, que não o conhece. A este grupo, ele é apresentado como integrante de uma segunda geração brasileira de videoartistas, que possui uma trajetória experimental, vinculada a poesia e trabalhos pop, na televisão e em filmes. Na legenda da foto do artista, ele é denominado “artista visual”, na linha fina ele é “artista multimídia” e “videoartista”. Ao longo do texto, estas três definições seguem a se alternar.

Em quatro parágrafos, o texto descreve os módulos da exposição ressaltando peças e suas dimensões. O autor-jornalista se detém na obra principal, que é comentada por Tadeu. Outro ponto de destaque é a presença de um trabalho inédito e de cadernos que mostram o processo criativo de Jungle, também inéditos .

É importante anotar que a notícia não foi publicada na seção de artes visuais. Talvez por isso, o último trecho do texto é um esforço discursivo de inclusão do artista e suas obras neste gênero. Na frase imediatamente anterior, lembra-se que Jungle é “um entusiasta de primeira hora da vídeoarte”. E então ele afirma: “Na última Documenta (de Kassel) o que mais se via eram obras em vídeo. O suporte demorou a conquistar o status de arte, mas hoje em dia coisas belíssimas são feitas com ele” (GLOBO, *Tadeu Jungle está entre nós*, 16/jul./2013).

A fala escolhida utiliza a autoridade discursiva de um grande evento internacional (a Documenta de Kassel) e do artista em questão para cancelar a ancoragem das obras de arte em vídeo na categoria artes visuais. Conclui-se portanto que o Segundo Caderno, até por conta de sua estrutura de páginas semanais dedicadas aos diferentes gêneros artísticos, opera um esforço de enquadramento mais intenso do que a Ilustrada. Uma hipótese para explicar esta postura do jornal carioca pode ser a presunção de um público leitor menos especializado e que, por isso, sente maior necessidade de inclusão das obras nas representações de gênero artístico.

4.5 – Artista: Leon Ferrari

Na seção a seguir será realizada comparação sobre como os dois jornais apresentaram a trajetória do artista argentino León Ferrari. Os dois textos, porém, tem como gancho fatos distintos. O Segundo Caderno publica em 26 de julho um obituário sobre Ferrari, enquanto a Ilustrada noticia em 30 de setembro a exposição “Lembranças do meu pai”, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Em ambos textos é explorada a relação de Ferrari com a religiosidade.

No obituário (GLOBO, *Leon Ferrari. Um artista blasfemo entre os maiores da América Latina*, 26/jul./2013), o início do texto explica que Ferrari é considerado ‘blasfemo’ pelo atual papa Francisco (líder da Igreja Católica, também argentino) por ser um crítico contumaz da Igreja. Ferrari é descrito sob a ótica do estereótipo do artista subversivo, que tem

opiniões contundentes e “não teme em torná-las públicas” (idem). Para ele, a Igreja Católica foi cúmplice da ditadura argentina, é intolerante e autoritária.

Se por um lado o artista tinha uma “postura crítica” que era utilizada para a produção de “obras icônicas da história da arte”, por outro, ele se expressava com uma “fala serena” (GLOBO, *Leon Ferrari. Um artista blasfemo entre os maiores da América Latina*, 26/jul./2013). Da sua vida, são destacados alguns fatos: teve pai pintor e por isso viveu dificuldades financeiras, foi premiado institucionalmente, exilou-se no Brasil e foi perseguido por grupos católicos. Somente na última linha do texto é mencionada a possível razão pela qual mantinha a forte postura crítica ante a Igreja: o fato de seu filho ter desaparecido durante o período ditatorial argentino.

No obituário, suas “blasfêmias” são descritas nos termos de relacionar em seus trabalhos a Igreja Católica com ideias de “violência”, com “erotismo”, com “fezes” e com “tortura”.

Estas blasfêmias ganham uma posição central no texto publicado mais de dois meses depois pela *Folha de S. Paulo* (FOLHA, *O inimigo do papa*, 30/set/2013). O título e a imagem que ilustra a capa do jornal procuram chamar a atenção para esses ataques. Ferrari é o “inimigo do Papa” e a reprodução escolhida para acompanhar o texto é de uma colagem em que cenas de sexo são inseridas em uma gravura da Sagrada Família do renascentista alemão Albrecht Dürer.

Enquanto o título dá a entender algum tipo de desavença pessoal entre o artista e o papa Francisco, somente uma linha de texto justifica a afirmação de que são inimigos: “entre outras peças ‘blasfemas’, na opinião do papa Francisco” (FOLHA, *O inimigo do papa*, 30/set/2013).

Assim como no Segundo Caderno, o texto descreve obras em que Ferrari apresenta críticas à religião católica. Menciona também que o artista teve um filho que desapareceu no período da ditadura argentina e que Ferrari viveu exilado no Brasil. No entanto, não é traçada a relação entre estes dois aspectos. A notícia não explicita que o artista fez ao longo de sua carreira pesadas críticas à Igreja Católica justamente pela convicção de que a instituição apoiou o regime ditatorial argentino.

Desta forma, o autor-jornalista prefere retratar o argentino como agente de um “ataque visceral” à religião, ao invés de relacionar esta visão crítica ao contexto histórico e político em que Ferrari esteve envolvido. Neste sentido, o texto de *O Globo*, apesar de mais curto, encara a obra do artista argentino com mais complexidade.

A principal obra da exposição noticiada pelo caderno Ilustrada, dedicada ao pai do artista, reproduz uma espécie de altar de arame, em que Ferrari relembra momentos em que ajudou o pai arquiteto a projetar igrejas. Novamente, a abordagem deste assunto utiliza uma estratégia de ampliar o antagonismo entre Ferrari e a religião. A primeira frase do texto diz: “um inimigo declarado da Igreja já arquitetou catedrais” (FOLHA, *O inimigo do papa*, 30/set/2013), mas não é apresentada nenhuma declaração de Ferrari neste sentido. No terceiro parágrafo, porém, diz-se que Ferrari “ajudou seu pai arquiteto a desenhar igrejas” (idem). Não é mencionado em que momento da carreira do artista isso ocorre, nem que tipo de ajuda era oferecida, não há um relato do artista ou de algum familiar informando sobre a influência desta atividade na construção em sua poética.

Como conclusão, pode-se afirmar que muito mais do que informar o leitor sobre a obra e a trajetória artística de Ferrari, o autor-jornalista da *Folha de S. Paulo* escolhe apresentar sua interpretação sobre os trabalhos, refletindo uma leitura pessoal da exposição. Por isso se nota poucos dados históricos, baixa presença discursiva dos entrevistados e pouca discussão formal. Ao longo do texto é retomada diversas vezes a questão temática, em que é reforçada a crítica à religião católica, com expressões como:

- “um inimigo declarado da Igreja”,
- “fez de sua obra plástica um ataque visceral à Igreja Católica”,
- “seus ataques à religião se manifestam sem pudor algum, em delirantes alegorias figurativas e hiperbólicas” (FOLHA, *O inimigo do papa*, 30/set/2013).

Constrói-se assim uma ênfase excessiva, que se deixa transparecer ao fim do texto, em que dois parágrafos são dedicados a uma série de peças, presentes na exposição, em que o artista discute o caos urbano. Nos dois últimos parágrafos, o autor-jornalista faz uma espécie de síntese da arte de Ferrari, a partir de uma ideia do diálogo impossível, em que o artista afirma querer expressar aquilo para o qual não há palavras. Com isso, revela um trabalho estético com maior amplitude do que simplesmente um esforço pela “blasfêmia”.

A partir da comparação entre os dois textos, entende-se que o tema polêmico de algumas obras de Ferrari é utilizado pelos jornais de uma forma sensacionalista, ainda que em *O Globo* o procedimento seja mais comedido. Ao mesmo tempo, esta ênfase no embate com a Igreja também marca discursivamente a arte como um campo autônomo, com liberdade suficiente para criticar instituições, em que nem mesmo uma autoridade religiosa como o papa tem o poder de veto.

4.6 – Livro: *Arte além da loucura*

Ambos jornais noticiaram o lançamento do livro *Arte Além da Loucura*, fruto da pesquisa da psicóloga Flavia Corpas e do crítico de arte Frederico Moraes sobre a vida do artista Bispo do Rosário, que produziu sua arte internado nos manicômios da Praia Vermelha e Colônia Juliano Moreira. Na comparação, os dois jornais adotam uma posturas discursivas distintas perante a loucura de Rosário.

Na *Folha de S. Paulo*, o texto (FOLHA, *Dizem que sou louco*, 30/jul./2013) é composto no sentido de desconstruir a ideia das obras de Rosário como fruto apenas da sua loucura. O próprio título reforça esta intenção, utilizando intertextualmente a expressão “dizem que sou louco”, cantada pelo músico Raul Seixas para contestar justamente um determinado conceito de loucura.

A reportagem é aberta enumerando as características de Rosário registradas em seu prontuário médico, revelado pelo estudo em questão. Então conclui o autor-jornalista: “não parece o diagnóstico de um louco”. Esta negação da loucura é registrada também na fala de um dos autores: “Ele não vivia em estado permanente de delírio, sabia das coisas. Essa ideia meio romântica da loucura não existe. Ele sabia o que estava fazendo o tempo todo e se tornou uma figura poderosa dentro do hospital. Há uma ordem interna muito forte no trabalho dele” (FOLHA, *Dizem que sou louco*, 30/jul./2013).

Esta tentativa de silenciamento da loucura do artista, que abre discursivamente uma retomada de possibilidade de fala, coincide com um momento de “redescoberta da obra” de Rosário, que foi “exaltado como figura central na última Bienal de São Paulo e ocupa agora uma sala na Bienal de Veneza” (FOLHA, *Dizem que sou louco*, 30/jul./2013). Trata-se então

de um duplo empoderamento: por deixar de ser visto como louco e por ser reconhecido por instituições com autoridade no campo artístico.

Corroborando a ideia de lucidez de Rosário, a reportagem do jornal paulista relaciona fatos e informações contidas em suas obras com provas documentais apresentadas no trabalho de pesquisa que deu origem ao livro. Com isso, narra a biografia do artista, que foi marinheiro, lutador de boxe e empregado doméstico.

Somente nos dois últimos parágrafos o autor-jornalista relata o surto de Rosário, com a descrição das alucinações vividas por ele. A última frase coloca estas experiências como uma espécie de iluminação, ou premonição. Diz-se que o artista, ao ver uma “chuva de estrelas”, era “como se imaginasse o próprio destino de brilhar noutro ringue” (FOLHA, *Dizem que sou louco*, 30/jul./2013). Assim, os episódios são transferidos do universo da doença mental para o universo de uma experiência mística, em mais um indício da estratégia de apagamento da loucura.

Em *O Globo*, o próprio título anuncia uma postura discursiva diversa, com a utilização do apostrofo “sem negar a loucura” (GLOBO, *A arte de Bispo do Rosário, sem negar a loucura*, 1/ago/2013).

É interessante apontar que no primeiro parágrafo do texto é narrado o processo discursivo que pela primeira vez validou a produção de Rosário como arte: “Sua obra estava ali, pronta, lembra Moraes, o primeiro a nomear artista aquele interno de hospital psiquiátrico” (GLOBO, *A arte de Bispo do Rosário, sem negar a loucura*, 1/ago/2013). No trecho fica expresso que o crítico Frederico Moraes tinha o poder de nomear a produção de Bispo do Rosário como arte, inserindo a partir desta denominação o artista e as obras no campo artístico. Então, passam a ser organizadas exposições nacionais e internacionais, são escritos artigos e livros, são realizadas homenagens e o material é catalogado, ou seja, cria-se um saber especializado com o objetivo de ancorar os trabalhos no novo espaço.

O crítico que “criou” Rosário em seguida se afasta de sua produção, devido aos “oba-oba que ora romantizava e ora negava a loucura de Bispo” (GLOBO, *A arte de Bispo do Rosário, sem negar a loucura*, 1/ago/2013). Assim, apreende-se que o campo é incapaz de gerenciar a presença da loucura, sendo necessária sua naturalização seja por representações romantizadas, seja pelo apagamento. Na notícia publicada pelo jornal

carioca é realizada a discussão sobre qual o peso da loucura na avaliação crítica e na interpretação das obras de Bispo.

Se por um lado defende-se uma redução da centralidade da doença mental no trabalho do artista, por outro ela aparece como uma circunstância decisiva, que deve ser levada em conta sem idealização. Rosário é “artista apesar da loucura”, mas fazia arte em um hospital psiquiátrico porque havia uma “voz que pedia que ele criasse” (GLOBO, *A arte de Bispo do Rosário, sem negar a loucura*, 1/ago/2013).

Por trás deste debate, emerge a questão de fundo: a biografia do artista é um elemento importante na leitura das obras de arte ou esta deve ser calcada na pura materialidade dos objetos artísticos? No texto, foi identificada a postura de que os dois elementos são indissociáveis e que conhecer a biografia do artista é importante no aprofundamento do contato com sua arte.

Assim como no caderno Ilustrada, emerge uma situação em que o campo artístico tem dificuldades em delimitar um espaço discursivo para Rosário, até por conta da baixa institucionalização de sua produção. No entanto, no Segundo Caderno aparece com mais clareza o fenômeno de impossibilidade de conciliação entre loucura e produção artística. Na notícia do jornal carioca, falas de diversos críticos procuram dissociar o artista do campo da arte, ou então do campo da loucura, com a ideia de que a “arte é produzida num estado externo à loucura, como se saísse dela para criar” (GLOBO, *A arte de Bispo do Rosário, sem negar a loucura*, 1/ago/2013). E se criada no estado de loucura, não se trata de arte.

O jornal carioca claramente alimenta a disputa por poder entre os críticos, ao enumerar aqueles com quem Moraes tem discordância. Algumas expressões que instituem esse tom de polêmica são: “afastou-se do oba-oba”, “uma espécie de vale-tudo”, “a exposição de Bispo na Bienal foi um horror”, “a ironia rala e preconceitos arraigados” (GLOBO, *A arte de Bispo do Rosário, sem negar a loucura*, 1/ago/2013). Ao fim deste debate, o texto consolida o poder de fala de Moraes sobre a trajetória de Rosário por ser seu descobridor e o catalogador de suas obras.

É importante apontar que em nenhum dos dois textos é utilizada fala do artista em questão, silenciado por sua condição de doença mental. As controvérsias presentes em ambos textos apontam para uma dificuldade do campo artístico em absorver produções realizadas fora do mecanismo instituído de formação de carreiras, vinculado às escolas de arte, às

galerias e aos museus. Emerge assim nesse processo de incorporação um forte embate pelo poder de nomear uma determinada produção como arte. Fica clara ainda a estrutura de entidades e atores no interior do campo responsáveis por cancelar artistas e obras.

4.7 – Feira da arte: ArtRio

A feira de arte ArtRio teve uma ampla cobertura do jornal *O Globo*, que dedicou ao assunto quatro notícias, nas edições dos dias 11 de agosto e 5, 6 e 9 de setembro. O jornal *Folha de S. Paulo*, por sua vez, apenas noticiou a abertura da feira, em 4 de setembro. Ambos os jornais têm como foco a estrutura e a organização da feira, devido ao fracasso nesse quesito em sua edição anterior.

A primeira notícia publicada pelo Segundo Caderno (GLOBO, *ArtRio 2013 terá público limitado*, 11/ago/2013) aborda justamente as mudanças propostas pelos organizadores, destacando a questão da limitação no número de visitantes por dia, o que aponta que o público pretendido da notícia se interessa por visitar a feira, mas não possui as condições econômicas de um colecionador, cujo acesso é facilitado.

A reestruturação do sistema de acesso ao local da feira ocorre, segundo *O Globo*, porque o evento “cresceu muito” e ocorreu “dificuldade para controlar o público”. Com isso, estabelece-se que uma oposição entre público-comprador, par do meio artístico, e público-visitante, cujas atitudes podem colocar as obras em perigo. Além disso, as galerias internacionais figuram com o poder de fazer exigências quanto à organização do evento, que busca ter um “padrão internacional”. Todo o texto é construído no sentido de estabelecer esses atores como dominantes no processo.

Desta forma, as mudanças descritas ao longo da notícia têm como objetivo apartar o público-visitante. Para isso, a nova organização oferece uma sala especial para as negociações mais caras e instala placas proibindo o público de tocar nas obras e de comer no interior do local de exposição. Segundo o relato, na edição anterior, o excesso de público “levou galerias estrangeiras a cercar ou até fechar mais cedo seus estandes, temendo danos às valiosas obras” e “tudo neste ano parece ter sido pensado para acalmar os temerosos galeristas, que se queixaram frequentemente” (GLOBO, *ArtRio 2013 terá público limitado*, 11/ago/2013).

É interessante notar que o autor-jornalista opta por incluir falas dos organizadores no sentido de minimizar a questão e suas implicações: “tivemos probleminhas de produção”, “o problema não é o público em si”, “para que fique confortável para todo mundo” (GLOBO, *ArtRio 2013 terá público limitado*, 11/ago/2013). Esta estratégia se explica pelo fato de que o jornal não pode colocar o público-visitante, seus leitores, no polo negativo da controvérsia.

Como em outros textos sobre o mercado de arte, são mencionadas as cifras milionárias, classificadas pelo autor-jornalista como “obscenas”, dos valores das obras e da organização da feira. O evento é financiado pela lei Rouanet, com a qual foram captados “apenas” R\$ 7,4 milhões. O autor-jornalista utiliza as aspas para expressar novamente críticas ao alto valor investido.

A única obra de arte citada em todo o texto é um trabalho sem título de Alexander Calder, cotado para ser o mais caro à venda. São mencionadas as maiores galerias internacionais participantes e as galerias estreantes, sem descrição sobre os artistas representados. É importante apontar que no texto não são citadas as obras cujas fotos acompanham a notícia.

Em relação ao texto publicado em *O Globo*, o jornal paulista é mais direto ao abordar os problemas enfrentados pelo evento em sua última edição (FOLHA, *Após tumultos, ArtRio chega enxuta à 3ª edição*, 4/set/2013). Assim o autor-jornalista descreve a situação: “Depois de dobrar de tamanho e sofrer com graves problemas estruturais”, “alguns mais afoitos chegaram a subir em cima das obras, aterrorizando os galeristas”, “sofreram com a invasão de pombos e gaivotas, apelidando o espaço de ‘favelinha’” (idem). As palavras “graves”, “aterrorizando” e “invasão”, carregam a ideia de total desorganização.

Na notícia do caderno Ilustrada, o foco é o aspecto comercial da feira, ficando em segundo plano a questão da visitação. É relatada a redução no número de galerias participantes, principalmente as “emergentes”, movimento justificado pela diretora da feira como um conservadorismo necessário a um “mercado em expansão”.

A presença de grandes galerias internacionais é vinculada à realização de exposições dos artistas representados por elas em museus nacionais (“Instituições brasileiras têm apoiado nossos artistas”). Uma das galeristas entrevistadas menciona que “vemos que há um público muito bem informado”. O autor-jornalista também lembra que as transações feitas durante a feira têm isenção de alguns impostos e que isso pode ser vantajoso quando “peças nos

estandes ultrapassam cifras de alguns milhões de dólares” (FOLHA, *Após tumultos, ArtRio chega enxuta à 3ª edição*, 4/set/2013).

Desta forma, apesar dos problemas de organização, a participação na ArtRio aparece como vantajosa para os comerciantes de arte. Esta ideia é consolidada na segunda parte do texto, em que o autor-jornalista discute a influência da conjuntura econômica nacional e internacional nos possíveis resultados financeiros da feira. Tanto os organizadores quanto os galeristas expressam otimismo – “teremos novos compradores”, “ninguém hesita em investir em arte”, “nunca tantas pessoas entraram nesse mercado na história” (FOLHA, *Após tumultos, ArtRio chega enxuta à 3ª edição*, 4/set/2013).

No texto, é mencionado que estarão à venda obras de Picasso e Giacometti, cujo preço estimado é de cerca de R\$ 10 milhões. Em toda notícia, não são citadas galerias nacionais.

Ao longo de três edições, então, *O Globo* noticia o desenrolar do evento. O primeiro texto desta série (GLOBO, *Feira carioca, projeto internacional*, 5/set/2013) ocupa a capa do Segundo Caderno e se dedica a relatar o primeiro dia da feira de arte, reservado à visita de convidados. A página é dividida entre uma notícia geral sobre a feira, que tem uma continuação na página 2, e um texto sobre as obras levadas ao Rio de Janeiro pela galeria norte-americana Gagosian. Há também um box com os números referentes ao evento, como investimento, público estimado e número de galerias participantes.

Novamente, é expresso que o objetivo é atingir um nível internacional, o “padrão de grandes eventos”. No primeiro parágrafo, o autor-jornalista descreve a chegada dos primeiros convidados à feira. No trecho, é utilizado um tom crítico com relação à falta de proteção para chuva – “na chuva, os VIPs se espremiavam diante das catracas”, “corriam em busca dos escassos guarda-chuvas” (GLOBO, *Feira carioca, projeto internacional*, 5/set/2013). Narra-se também a dificuldade de pouso no aeroporto Santos Dumont por conta da neblina e a ansiedade de alguns colecionadores em reservar peças ou em comprá-las antes mesmo da abertura do evento.

Sobre a organização, o autor-jornalista avalia a edição como mais espaçosa (“mais agradável transitar entre as galerias”), porque há menos público e por conta da redução do número de galerias. Segundo fala da organização da feira, foi valorizada a qualidade da galeria, em detrimento à priorização de empresas nacionais. A preocupação em agradar os atores do mercado internacional de arte é clara: “Tenho certeza de que internacionalmente a ArtRio é bem avaliada”, diz a organizadora (GLOBO, *Feira carioca, projeto internacional*,

5/set/2013). Esta ênfase reafirma discursivamente a ideia do Brasil como local secundário no campo das artes, sendo determinante a avaliação estrangeira.

Esta ideia é reforçada na fala de uma das galeristas estrangeiras participantes, que atribui sua participação na feira aos encantos turísticos do Rio de Janeiro, e não à possibilidade de realizar negócios. A comerciante também reclama da tributação praticada no Brasil. A primeira parte do texto termina lembrando que a galeria em questão trouxe obras com valor a partir de US\$ 20 mil.

A segunda parte da notícia, publicada na página 2, dedica-se a descrever a disposição das galerias nos quatro galpões onde a feira de arte ocorre. São nomeadas as grandes casas estrangeiras e as “potências nacionais”. Então, são reunidos relatos e impressões dos comerciantes participantes, no sentido de testar os supostos parâmetros internacionais de organização adotados.

Na retranscrição sobre a galeria Gagosian (GLOBO, *Gagosian in Rio – de Nova Iork, Picasso e outros mestres*, 5/set/2013), são enumerados artistas consagrados que terão obras à venda na feira. Em entrevista, a diretora do estabelecimento aponta a origem das peças, demarcando a ideia de que a procedência é central na formação de preços no setor. Ela diz: “Você sabe: um trabalho que estava na família de Picasso é o melhor que se pode conseguir” (idem).

São também enumerados índices sobre a galeria, de forma a marcar sua importância no campo artístico – “12 espaços espalhados por três continentes, 200 funcionários, 60 exposições por ano e mais de 70 artistas e espólios para administrar” (GLOBO, *Gagosian in Rio – de Nova Iork, Picasso e outros mestres*, 5/set/2013). Em entrevista, a diretora também estimula a comercialização das obras: “E agora, com a vantagem das taxas, dá para realizar esse sonho” (idem). Na fala, ela destaca a obra de arte como um sonho de consumo, símbolo de prestígio social.

É interessante notar que quatro parágrafos do texto são dedicados a abordar as grandes exposições montadas pela galeria sem fins comerciais, isto é, com obras que não estão à venda. O procedimento aparece como uma iniciativa comercial: “conectar com os maiores museus e colecionadores”, “trazer reconhecimento e expandir a audiência”, “gerar negócios” (Gagosian in Rio – de Nova Iork, Picasso e outros mestres).

Estas exposições têm como objetivo construir um poder discursivo para a galeria para além de seu papel comercial, no sentido de legitimar e valorizar as obras comercializadas pela casa, além de estreitar laços com museus e outras instituições validadoras. A opção de um texto complementar exclusivamente sobre uma das grandes galerias internacionais reforça discursivamente o poder desta entidade ante o campo artístico brasileiro.

O segundo texto da série sobre a ArtRio volta a abordar questões da organização e da logística do evento. (GLOBO, *Transporte complicado e movimento fraco – ArtRio terá ônibus até o Santos Dumont*, 6/set/2013). O baixo volume de visitas e de vendas, segundo a notícia, se deve a problemas de mobilidade, chuva e a um feriado judaico. Entre as palavras utilizadas para desqualificar o evento estão: “confusos”, “lento”, “vazios”, “sem fila”, “imensa fila”, “disputa por um táxi”, “caos” e “notória dificuldade de deslocamento” (idem).

Para confirmar que as transações comerciais foram “fracas”, assunto abordado em três parágrafos, o autor cita uma obra de Fernando Léger (preço de US\$ 4,5 milhões) que ainda não havia sido vendida e inclui a fala de um galerista estrangeiro, que mais uma vez reafirma o mercado brasileiro como secundário – “aqui não têm aquela pressa de fechar negócio como ocorre em Nova York ou em Londres” (GLOBO, *Transporte complicado e movimento fraco – ArtRio terá ônibus até o Santos Dumont*, 6/set/2013).

No último texto da série, é realizado um balanço do evento. Novamente a logística e a organização são criticadas, mas o volume de negócios é considerado bom. (GLOBO, *Terceira edição da ArtRio – Bons negócios, logística ruim*, 9/set/2013). Os “problemas de transporte”, como filas e grande espera por táxis e pelo serviço de valet), são definidos como a “marca desta edição”. Ao longo do texto, o autor valora negativamente o evento, a começar pelo primeiro parágrafo, que descreve o “início considerado ‘devagar’, com chuva e poucos negócios fechados”. É também lembrado que a marca da edição anterior foram “os tumultos pelo excesso de público” (idem).

É interessante notar que, mesmo com um olhar negativo sobre o evento, o autor-jornalista opta por destacar no título que os negócios foram bons, ainda que no próprio texto se afirme que “entre as galerias participantes, as opiniões sobre o volume de vendas eram diversas” (GLOBO, *Terceira edição da ArtRio – Bons negócios, logística ruim*, 9/set/2013).

A segunda parte do texto, em que os galeristas avaliam o volume de vendas do evento, são consultadas duas galerias internacionais e uma nacional. O autor-jornalista apresenta as

peças mais caras vendidas. Neste trecho, os compradores das obras são mostrados como um público consumidor volúvel e fútil. Narra-se o caso de uma peça comprada por US\$ 1,5 milhão foi devolvida à galeria: “depois de instalar a peça em casa, o comprador teria mudado de ideia, por crer que o trabalho destoava de sua decoração” (GLOBO, *Terceira edição da ArtRio – Bons negócios, logística ruim*, 9/set/2013). Desta forma, o autor-jornalista reaproxima-se de seu público pretendido, compartilhando o imaginário do comércio de obras de arte como um universo do capricho, da ostentação e do esbanjar.

Como conclusão, é possível afirmar que ambos os jornais abordam a feira de arte prioritariamente sob o ponto de vista comercial, e não cultural. O jornal *O Globo* estabelece discursivamente como critério de avaliação do sucesso do evento um suposto “padrão internacional”, ditado pelas galerias estrangeiras. Em nenhum momento é incluída a fala do público, seja ele colecionador ou comprador seja visitante. Os jornais também reproduzem o fetiche pelas grandes cifras do mercado de arte, somente colocadas sob crítica no texto de 11 de agosto publicado pelo *O Globo*.

4.8 – Localização de obras perdidas de Nelson Leirner

Na primeira quinzena de agosto, foram localizadas nos Estados Unidos uma série de obras do artista brasileiro Nelson Leirner, que haviam sido perdidas por uma galeria em 2008. As peças são localizadas durante um *reality show* sobre pessoas que comprem nos Estados Unidos contêineres fechados, sem saber seu conteúdo, com o objetivo de lucrar com eventuais objetos encontrados.

O texto publicado em *O Globo* (GLOBO, *Nelson Leirner não pretende recuperar obras nos EUA*, 7/ago/2013) é baseado em uma entrevista de Leirner sobre o assunto. O desaparecimento das obras é motivado pela falência da galeria para a qual o artista trabalhava. São descritas duas obras presentes no grupo de vinte encontradas no contêiner abandonado.

O texto faz um pequeno resumo da trajetória artística de Leirner, de forma a contextualizar o valor artístico das obras. Não é mencionado o valor monetário das peças. Somente nas últimas linhas o autor-jornalista esclarece o título ao explicar que as obras encontradas estão em péssimo estado de conservação e que por isso Leirner afirma que não pretende contestar judicialmente a posse dos objetos. O artista também relaciona o caso à sua

carreira, citando casos de censura e processos judiciais. Desta forma, o Segundo Caderno enfoca prioritariamente o discurso do artista sobre o ocorrido, com ênfase no valor cultural das obras reencontradas.

O jornal *Folha de S. Paulo*, por sua vez, explora a questão do ponto de vista do mercado de arte (FOLHA, *Obras perdidas de Nelson Leirner ressurgem em NY*, 8/ago/2013). É curioso notar que para descrever a falência da galeria, é utilizada a expressão “sumido do mapa”, o que dá ao fato uma conotação de malandragem, golpe. O texto esclarece que, pelas leis dos Estados Unidos, os compradores do contêiner são os atuais proprietários de todo conteúdo dele, isto é, das obras de arte.

A discussão central da notícia é o valor monetário das peças encontradas e se o artista teria condições de reavê-las. Assim como na entrevista ao Segundo Caderno, Leirner expressa falta de interesse em resgatar as obras, por elas estarem desmembradas ou danificadas, “em péssimas condições”. No entanto, o autor-jornalista aponta que um dos trabalhos seria vendido por R\$ 70 mil.

No caderno *Ilustrada*, além do artista, é entrevistada a galerista de Leirner, que lamenta a falta de valor de mercado das peças, por más condições, e afirma que os atuais proprietários teriam dificuldades em vendê-las porque não saberiam como montá-las. Desta forma, a galeria se estabelece como detentora de um conhecimento especializado, que limita a um pequeno grupo a autoridade sobre comércio de objetos de arte. Mesmo com os danos às obras e com as declarações de Leirner, a galerista diz que vai tentar repatriar judicialmente os trabalhos. Outra solução apontada para o caso é “declarar as peças como perdidas” e refazer as obras, confeccionadas com objetos do comércio popular.

Em nenhum momento no texto publicado no jornal paulista as obras perdidas são discutidas em termos de valor artístico ou histórico, ao mesmo tempo em que é ressaltada a falta de conhecimento dos compradores do contêiner. Fica reforçada a ideia de que até mesmo o valor econômico de uma obra arte é apenas reconhecível pelos membros do campo artístico.

Outro fator importante é a destituição da representação dos trabalhos como peças únicas e preciosas, uma vez que o artista não deseja reavê-las e cogita refazê-las. Por outro lado, é interessante pensar no processo de resignificação que fica evidenciado no texto, em que é afirmado que peças do comércio popular, rearranjadas e montadas pelo artista, ganham não só novo caráter simbólico como também novo valor comercial.

Em ambos os textos, a localização das peças é noticiada em uma atmosfera de enorme espanto, que é o efeito pretendido pelo autor-jornalista no leitor, constituindo-se assim uma espécie de *fait divers* artístico.

4.9 – Exposição: Bienal do Mercosul

Tanto o caderno Ilustrada quanto o Segundo Caderno noticiaram a realização em Porto Alegre da Bienal do Mercosul, com ênfase em sua proposta curatorial. No texto da *Folha de S. Paulo* (FOLHA, *Bienal do Mercosul quer 'geografia crua'*, 10/set/2013), o autor-jornalista utiliza estratégias discursivas no sentido de valorar negativamente o evento em questão. A desqualificação começa pelo título, que utiliza a expressão “geografia crua” entre aspas, já colocando em questão a discussão proposta pela bienal. Na linha fina, constrói-se ideia de um abandono da inovação e de novidade, porque a mostra “deixa de explorar” e “tenta tratar do tempo ao remontar obras do passado”. É importante apontar o uso do verbo ‘tentar’, em que novamente denota o fracasso do projeto (idem).

Ao longo do texto, a utilização de diversas expressões apontam para o caminho discursivo da desqualificação da curadora mexicana Sofia Hernández Chong Cuy. Nos primeiros parágrafos, são descritas duas obras bem diversas, e em seguida afirma-se: “são as duas pontas do espectro de obras”. Ao reproduzir as falas da curadora, são utilizadas expressões que colocam em dúvida seu poder de fala. Um exemplo deste procedimento é: “Um tanto vaga, Chong Cuy parece querer usar as linhas de transmissão das antenas para unir pontos tão distantes como um hotel arrasado no Caribe (...) e um campo de meteoritos na Argentina (...)” (FOLHA, *Bienal do Mercosul quer 'geografia crua'*, 10/set/2013).

Em outro trecho, a fala da curadora é confrontada com o que de fato se vê na exposição: “Imaginações à parte, o que a mostra tem de concreto são remontagens de alguns trabalhos clássicos, talvez daí essa tal ponte com o tempo” (FOLHA, *Bienal do Mercosul quer 'geografia crua'*, 10/set/2013). É importante notar que o trabalho curatorial é diminuído, ao ser denominado como “imaginações”.

Por fim, a entrevista com Hans Haacke, um dos artistas em exposição também refuta a interpretação expressa pela curadora. Ele diz: “Não pensei em termos simbólicos com essa circulação” (FOLHA, *Bienal do Mercosul quer 'geografia crua'*, 10/set/2013).

Em *O Globo*, a curadoria da Bienal aparece sob o signo do indefinido (GLOBO, *Bienal do Mercosul – Mostra aposta em metáforas arqueológicas*, 12/set/2013). Entre as definições utilizadas pelo autor-jornalista, aparecem: “metáforas arqueológicas”, “viagens no tempo e no espaço”, “uma chuva de ideias”, “o clima, uma ambiguidade que tanto pode representar o tempo físico quanto uma disposição individual”, “viagem para outros mundos” (idem).

Apesar disso, as primeiras frases do texto procuram emprestar relevância à proposta, ao afirmar que os trabalhos artísticos integrantes da exposição procuram “desvendar perguntas cruciais”, como “Quem somos nós? De onde viemos?”. As obras de arte são definidas como “ação poética” e têm como objetivo “buscar novos significados para os sistemas de experimentação e de inovação da Humanidade – incluindo aí tudo o que se chama arte” (GLOBO, *Bienal do Mercosul – Mostra aposta em metáforas arqueológicas*, 12/set/2013). A arte aparece com um papel de desvelamento de sentidos ocultos, inclusive na fala da curadora: “buscamos essa exploração e revalorização do componente criativo, em que a arte serve como portal para outros mundos” (idem).

Outro ponto de valoração positiva da mostra é a descrição de alguns “destaques históricos”, “obras raras”, por terem participado de pouquíssimas exposições. Na notícia, o autor-jornalista defende que “conceitos usuais na arte contemporânea” são: “tecnologia”, “modernidade”, “sensações de estranhamento e de desinformação do público” (GLOBO, *Bienal do Mercosul – Mostra aposta em metáforas arqueológicas*, 12/set/2013).

Neste sentido, o estranhamento e a desinformação que são criticados na postura curatorial pelo jornal *Folha de S. Paulo* como “imaginações”, em *O Globo* são noticiados no sentido de uma experimentação, de uma abertura à criatividade e à novidade. Desta forma, o jornal paulista deixa transparecer uma postura mais conservadora em relação ao trabalho do curador, que deve assumir um papel de ordenamento. Já no *Globo*, ainda que o autor-jornalista aponte para a indefinição da proposta, esse fato não recebe uma carga negativa.

4.10 – Exposição: Lugar de Reflexão, de Cristina Iglesias

Ambos jornais utilizam a estratégia de ênfase na descrição dos ambientes da exposição para noticiar a mostra individual da espanhola Cristina Iglesias na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro. Provavelmente devido à proximidade do local de publicação do jornal e da

realização da mostra, *O Globo* se aprofunda nesta postura e chega a construir um texto de caráter prescritivo (GLOBO, *Entre o real e a aparência – Floresta inventada*, 13/ago/2013).

O jornal carioca oferece instruções para a fruição da obra, inclusive a partir de falas da própria artista. Um exemplo é a frase: “Olhe para as palmeiras, olhe para o céu, ouça o som dos ônibus, escute a cidade” (GLOBO, *Entre o real e a aparência – Floresta inventada*, 13/ago/2013).

Cada ambiente é descrito e é ressaltada repetidamente a importância da relação das obras com o local em que estão expostas. A preocupação da notícia é oferecer ao leitor um percurso interpretativo, com comentários da artista e com apontamentos sobre a relação de cada trabalho com a sua poética geral.

Para além de apresentar Iglesias, a preocupação é narrar a experiência estética e física obtida ao fruir suas obras. O jornalismo, desta forma, oferece um sentido às peças e à exposição que talvez fique pouco explícito no contato com a exposição em si.

De acordo com o texto publicado no Segundo Caderno, a mostra noticiada é relevante porque possui obras que integraram uma retrospectiva da artista no museu Reina Sofia, na Espanha. O poder validador, portanto, advém de uma instituição estrangeira. A artista Cristina Iglesias é denominada como “uma das mais conceituadas artistas contemporâneas da Espanha” (GLOBO, *Entre o real e a aparência – Floresta inventada*, 13/ago/2013).

No texto da *Folha de S. Paulo* (FOLHA, *Cristina Iglesias constrói naturezas artificiais no Rio*, 19/ago/2013), por sua vez, uma instituição nacional faz o papel de validador institucional, a saber, o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Iglesias possui uma obra em exposição permanente no local.

Por estar mais distante do local de realização da exposição, o autor-jornalista opta por uma estratégia de descrição com enfoque mais de discussão conceitual do que prescrição da fruição. Assim, o texto inicia-se conceituando a diferença da “natureza real” e a “representação nas obras de arte”, para abordar as instalações da artista espanhola, que empregam “vegetação de mentira” (FOLHA, *Cristina Iglesias constrói naturezas artificiais no Rio*, 19/ago/2013) para produzir paisagens naturais. Uso da expressão “de mentira” estabelece uma ideia de que a arte recria, muito mais do que reproduz, a realidade,

constituindo basicamente uma mentira estética. É também discutida a relação entre natureza e cidade, ou produção humana, que aparece como central na poética da espanhola.

4.11 – Exposição: Beatriz Milhazes

A grande exposição retrospectiva da artista carioca Beatriz Milhazes, realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, recebeu a atenção dos dois jornais analisados, que dedicaram a capa dos cadernos de cultura ao assunto. Em *O Globo* (GLOBO, *Beatriz ao vivo*, 27/ago/2013) o texto se inicia de maneira interessante, apontando para os clichês mais comuns utilizados para definir Milhazes e sua produção.

O autor-jornalista interpela os leitores, e afirma que eles já devem “estar cansados de saber que Beatriz Milhazes é a mais cara artista brasileira”, que suas pinturas “alcançaram cifras milionárias”, “que há filas entre os endinheirados de bom gosto, para comprar uma tela sua”, “que arabescos, mandalas, flores e ouro se repetem em sua produção, compondo com colorido exuberante” (GLOBO, *Beatriz ao vivo*, 27/ago/2013).

Desta forma, é demarcado o espaço das representações utilizadas para noticiar a artista. No parágrafo seguinte, o autor-jornalista novamente brinca estes clichês: “É, portanto, uma oportunidade de ouro (e arabescos, flores, mandalas...) a exposição” (GLOBO, *Beatriz ao vivo*, 27/ago/2013). No trecho, expressa uma espécie de descaso com o aspecto formal da obra de Milhazes, com o uso humorístico dos elementos utilizados pela pintora.

A estratégia de desvelamento das representações sobre Milhazes tem como objetivo chamar a atenção para a exposição como uma oportunidade de entrar em contato verdadeiramente com o trabalho da carioca. O texto estabelece uma distinção entre o contato verdadeiro com a obra de arte e o contato com a sua reprodução, que gera apenas uma fruição incompleta. Assim, defende que de tanto ver reproduções dos trabalhos em publicações, o público tem a sensação errônea de conhecer a arte de Milhazes. Em uma fala, a própria artista condena esta ideia e diz que só se conhece arte ao vivo, vendo “a escala, a matéria, a manufatura”. Assim, define suas obras como objetos únicos, cuja presença é insubstituível.

Ao descrever o percurso da exposição, o curador explica que incluiu obras realizadas a partir de 1989, quando a pintora “se torna menos espontânea e mais distanciada”, partindo

para a abstração. Estas características são valorizadas ante a produção anterior, muito ligada às artes decorativas. O texto segue então com uma enumeração das salas e das obras presentes na retrospectiva, com breves explicações da curadoria. É apontado que a maioria das obras é inédita no Brasil, por ser pertencente a instituições ou colecionadores internacionais.

Na segunda parte do texto, publicada na página 2, a reportagem lembra que Beatriz integra a Geração 80, que marca uma retomada da pintura na arte brasileira. Explica também que, além de pintar, ela produz gravuras, colagens e peças tridimensionais.

Um dos destaques desta continuação é a descrição da criação e confecção do móbile Gamboa I. Nota-se aqui novamente que as obras são apontadas como chamativas, mas pouco interessantes formalmente. A peça é produzida com objetos de comércio popular por um carnavalesco e a mãe da artista, a partir de um desenho de Milhazes. Para reforçar a representação de uma arte pouco cerebral, sua pintura também é retratada como um trabalho braçal: “a artista, que pratica musculação para poder enfrentar o embate da pintura” (GLOBO, *Beatriz ao vivo*, 27/ago/2013).

A reportagem termina com uma fala de Milhazes sobre sua agenda lotada: “O Brasil é só um ponto a mais no circuito internacional. Às vezes, falando isso, você parece meio pedante, mas a minha realidade é essa, não tenho como fazer diferente” (GLOBO, *Beatriz ao vivo*, 27/ago/2013). No depoimento, fica reforçada baixa importância do país no cenário internacional, e a consagração em outros países mais centrais como um critério de qualidade da produção artística. Apesar de ser um texto longo, há apenas uma fala do curador sobre as questões formais e estéticas da artista ou das obras presentes na retrospectiva.

Além da continuação na página dois, a reportagem de *O Globo* está acompanhada de uma retranca (GLOBO, *A ‘estreia’ de ‘Meu limão’ no Brasil*, 27/ago/2013) sobre a tela que “fez de Beatriz Milhazes a mais cara artista brasileira viva”, a pintura *Meu limão* (ver figura 28). A obra, comprada por um empresário brasileiro, integra a exposição noticiada.

O colecionador se expressa “felicíssimo” por emprestar a pintura para a mostra. O texto enfoca a logística necessária para trazê-la para o Brasil, vinda de Nova Iorque. Por suas dimensões, foi contratado um avião cargueiro que especialmente a transportou até o Rio de Janeiro. O texto não descreve nem menciona características estéticas da tela em questão.

Se em *O Globo* a exposição é apresentada como uma oportunidade para repensar clichês sobre Beatriz Milhazes, na *Folha de S. Paulo* a artista carioca é vista a partir de representações do universo do carnaval. O texto (FOLHA, *Luxo, originalidade e alegoria*, 27/ago/2013) define Milhazes como uma ‘carnavalesca conceitual’, que mistura em sua arte a geometria e as preocupações formais do concretismo com a arte popular e berrante do carnaval. O próprio título utiliza termos que são critérios de julgamento dos desfiles carnavalescos. São usadas para descrever suas obras as palavras ou expressões “adornos de carro alegórico”, “cores estridentes”, “feéricas”, “plasticidade tão reluzente” (idem).

A abertura do texto traz uma frase da artista afirmando que adora ouro e relata que Milhazes tem as mãos “carregadas de anéis dourados” (FOLHA, *Luxo, originalidade e alegoria*, 27/ago/2013). Estas expressões exprimem por um lado a riqueza, é a artista viva mais cara do Brasil, e por outro lado uma “extravagância” que pode ser entendida como falta de elegância. Desta forma, outra característica do texto é relacionar a extravagância carnavalesca a uma certa brasilidade, ligada especialmente ao Rio de Janeiro. Um exemplo desse procedimento é o trecho: “Olhando a praia de Botafogo, a caminho de seu ateliê que ocupa três casas inteiras aos pés do Corcovado” (idem).

A incerteza quanto aos méritos estéticos da artista é expressa ao se afirmar que seus preços são altos apesar da crítica ainda divergir sobre o valor de sua obra. Ao falar sobre a construção formal dos trabalhos, o autor-jornalista lembra que há uma “matriz geométrica que poucos reconhecem” e que a artista segue uma ordem rígida de composição, “por mais festivo que seja” (FOLHA, *Luxo, originalidade e alegoria*, 27/ago/2013). Sobre as formas pintadas por Milhazes, o texto também aponta traços dos adornos barrocos e da iconografia cristã, outras características fortemente ligadas à ideia de uma brasilidade clichê. Em um sentido semelhante, a própria artista diz que gostaria de unir os mundos das culturas erudita e popular.

Ainda que a reportagem seja motivada por uma exposição retrospectiva da artista no Rio de Janeiro, não são mencionadas informações sobre a organização da exposição, ou sobre as obras presentes.

Ao longo do texto, as obras em questão são relacionadas a representações negativas por serem ligadas ao Carnaval, festa popular. Neste embate, é reforçada uma certa frivolidade na produção de Milhazes, que diz: “É tudo uma atmosfera” (FOLHA, *Luxo, originalidade e*

alegoria, 27/ago/2013). Sua arte então se constitui discursivamente como um artifício para se obter um efeito de voluptuosidade e de exuberância.

Acompanha a reportagem uma retranca, que no jornal paulista se dedica a descrever a inserção de Milhazes no campo internacional das artes (FOLHA, *Artista será tema de livro e ganha mostras nos EUA*, 27/ago/2013), com fatos que marcam um “momento de consagração”. São enumeradas várias exposições em instituições internacionais, além da publicação de um livro. Se o texto principal tem um olhar crítico sobre uma suposta brasilidade no trabalho de Milhazes, a retranca traz os indícios de seu sucesso internacional: a artista tem “telas no mundo inteiro” tanto em instituições como em “casas de colecionadores pelo mundo”.

As palavras utilizadas reforçam uma ideia de que Milhazes é uma artista da moda no circuito internacional: seu livro será publicado pela “badalada editora alemã” e será um “único e luxuoso volume”, que irá “turbinar o seu momento de consagração lá fora”. Ela “não é novata no circuito internacional”, onde faz “exposições de peso” (FOLHA, *Artista será tema de livro e ganha mostras nos EUA*, 27/ago/2013).

O uso da expressão “lá fora” mostra uma ideia de oposição entre “fora” e “dentro”, o universo cultural qualificado no estrangeiro, detentor de um poder de validação, e o circuito mais limitado do Brasil. Os textos do jornal paulista, em seu conjunto, têm como objetivo sedimentar a ideia de uma artista com prestígio internacional, porém com baixa voltagem estética, ainda mais para o público brasileiro, que reconhece sua estratégia de “carnavalizar” as pinturas.

Conclui-se, portanto, que os clichês sobre Milhazes, desvelados pelo *Globo* no sentido de convidar o leitor a ser mais receptivo no contato com as obras em exposição, são utilizados pela *Folha* para valorar negativamente estes mesmos trabalhos.

4.12 – Obra: Museu do Homem do Nordeste, de Jonathas de Andrade

No fim de setembro de 2013, a Bienal de Lyon, na França conferiu o prêmio de jovem criador ao artista brasileiro Jonathas de Andrade. Com cinco dias de diferença, ambos jornais publicaram textos sobre a instalação *40 Nego Bom é R\$ 1*, apresentada por Andrade no evento internacional.

Na *Folha de S. Paulo*, que foi a primeira a noticiar sobre o assunto (FOLHA, *Brasileiro expõe receita de doce em Bienal*, 24/set/2013), a proposta é desvalorizada discursivamente. O título traz um estranhamento entre dois universos: “receita de doce”, ligada à culinária, um campo de atividade pouco intelectualizado e trivial, e “Bienal”, espaço do campo das artes, em que são apresentadas obras de arte e discussões estéticas.

O primeiro parágrafo continua gerando esta tensão discursiva entre as culturas erudita e popular ao reproduzir o primeiro passo da receita de Nego Bom, que dá instruções sobre a colheita e amadurecimento das bananas. Mas, ao mesmo tempo, o autor-jornalista também já denomina a participação do artista brasileiro como “instalação”, que é composta por “fotos e dados biográficos”.

Sobre a proposta, afirma-se uma aproximação com a ideia de cordialidade defendida por Gilberto Freire. Não se explica como formalmente é operada esta “referência irônica”. Somente ao fim do texto se noticia que o artista foi premiado, por ter apresentado uma proposta afinada ao conceito da Bienal de Lyon.

O jornal *O Globo*, por sua vez, contextualiza a obra sobre o doce Nego Bom em um projeto de Andrade de recriar artisticamente o Museu do Homem do Nordeste, fundado por Gilberto Freyre (GLOBO, *Ensaio de museu*, 30/set/2013). As obras que compõem este projeto participam concomitantemente de exposição na Bienal de Lyon e na galeria Vermelho, em São Paulo.

Se no jornal paulista a notícia é aberta com a receita do doce, o texto do Segundo Caderno é iniciado com um longo parágrafo que reproduz um perfil de um operário nordestino, uma das partes integrantes da obra de arte em questão. Em seguida, o autor-jornalista explica como a história foi produzida a partir de depoimentos reais coletados pelo artista. Então, é explicitado que a obra em exposição em Lyon é composta por 39 depoimentos, classificados

como “irreais mas simbólicos”, articulados em torno do processo de produção de um doce de banana, chamado de “nego-bom” (GLOBO, *Ensaio de museu*, 30/set/2013).

No quarto parágrafo, o autor-jornalista, afirma que o artista foi premiado pela obra na Bienal. Muito mais do que apresentar “receita de doce”, o jornal carioca deixa claro que o foco é a discussão em torno da condição social dos trabalhadores nordestinos. Uma fala de Andrade é utilizada no sentido de relacionar a obra à discussão do racismo no Brasil, citando Gilberto Freyre como fonte de reflexão.

É interessante notar que a notícia afirma que a obra foi “replicada” e será exposta concomitantemente em uma galeria de arte em São Paulo, juntamente com outros trabalhos da série, como um vídeo e cartazes. O artista se opõe ao trabalho museológico tradicional, ao afirmar que sua abordagem do homem do nordeste é “pessoal, subjetiva e tensiona relações”, ao mesmo tempo em que distorce “qualquer ideia de distanciamento” (GLOBO, *Ensaio de museu*, 30/set/2013). Neste sentido, a obra de arte se diferencia do trabalho museológico comum por trazer marcada essa ideia de uma unidade regulada pelo desejo expressivo de um indivíduo: o artista.

A partir destas observações, conclui-se que neste caso o jornal *O Globo* noticiou o trabalho com mais profundidade e complexidade, ao assumir esta discussão sobre o papel do museu e a reflexão social e política propostas pela obra de arte em questão.

4.13 – Observações gerais da análise comparativa

Em termos gerais, a partir das 12 comparações realizadas resulta a observação de que o jornal *Folha de S. Paulo* tem uma estratégia discursiva mais agressiva do que *O Globo*, no sentido de criticar as exposições e os artistas em questão. No entanto, por vezes, este esforço supostamente crítico resulta no reforço de estereótipos e, em muitos momentos, no rebaixamento do valor da cultura popular e de massas.

Em certos aspectos, *O Globo* mostrou uma postura mais conservadora, com o esforço de enquadramento de produções em novos formatos, com maior respeito à instância discursiva religiosa e aos grandes mestres da arte e com a grande importância dada aos atores

internacionais do campo artístico. Por outro lado, foi mais receptivo a experimentações curatoriais e ao diálogo entre o campo artístico e outras esferas da cultura.

Com o repúdio demonstrado à chamada “baixa cultura”, o jornal paulista deixa transparecer um público pretendido mais especializado, vinculado ao campo artístico das artes visuais. Ao mesmo tempo, muitas vezes perde em profundidade e complexidade para os textos publicados no jornal carioca.

Conclusão – Gosto em discussão

A leitura atenta do *corpus* de estudo apontou para um mapeamento de representações sociais e práticas discursivas vinculadas à dinâmica atual de posições sociais e de prestígio no campo artístico.

Notou-se em muitos textos um forte embate entre a cultura de massas e a cultura erudita (chamadas de baixa e alta culturas). Em termos dos cadernos culturais como um todo, esta relação discursiva surpreende, pois frequentemente as matérias sobre artes visuais convivem com textos sobre cinema, música popular e televisão.

Como nos lembra Bosi (1992), a relação entre cultura de erudita e as culturas popular e de massas podem se dar de diversas formas complexas, como por exemplo o nacionalismo estético e crítico praticado por Mário de Andrade ou a antropofagia. Para ele, o artista brasileiro tem como desafio aspirar à superação das barreiras erguidas pela divisão social, colocando em tensão instâncias populares e institucionalizadas. No entanto, os textos em questão silenciam sobre as complexidades destas apropriações culturais, criando uma relação discursiva binária, como entre ‘tropicalismo’ e ‘arte internacional’, ou entre referências ‘carnavalescas’ e a ‘abstração’. Estes pares se fundam em uma oposição central que é o dentro (nacional) e o fora (estrangeiro), sendo os elementos exteriores ocupantes do polo positivado.

Nos enunciados estudados, quanto menor o espaço de intersecção com a cultura popular ou de massas e maior a transformação dos seus elementos, mais legitimada é a produção. Depreende-se desta postura discursiva que o autor-jornalista procura legitimar-se enquanto par do campo artístico, para um público que também se quer afirmar portador de um capital cultural elevado. Por isso, no interdiscurso projeta uma tendência de rejeição às formas populares ou da indústria cultural. Outra evidência desta posição de fala é a publicação de títulos com mais preocupação estética do que informativa, em que o autor-jornalista procura revestir-se de um caráter literário.

Este contexto pode ser considerado como uma dos motivos pelos quais os textos oscilam entre os polos do conservador e da inovação. Se por um lado são valorizados artistas cuja carreira é marcada pelo signo da ruptura, propostas mais experimentais em termos de

curadoria, por exemplo, são rechaçadas. Trata-se de um comportamento de procura de expressões, ainda que inovadoras, melhor assentadas pelos discursos críticos e historiográficos. Isso se deve ao fato do jornalismo diário ser no campo artístico uma representação de segunda instância e também dos jornais impressos em questão terem uma grande parcela do público nas camadas médias.

Um indicativo desta dinâmica de esforço pela aquisição de capital cultural validado é o grande espaço dedicado às grandes exposições internacionais e a quantidade de notas ou notícias sobre o mercado de arte. No primeiro caso, estes grandes eventos refletem um esforço de ampliação do público de artes visuais e substituem pela “culturalidade” (GONÇALVES, 2004) uma relação mais intimista (e mais restritiva) com os objetos. As questões suscitadas na comparação entre estas duas modalidades de fruição, no entanto, são silenciadas. As críticas eventualmente tecidas aos eventos utilizam a estratégia discursiva de aproximá-los da cultura de massa, como se uma pintura renascentista se tornasse menos artística por estar em uma grande exposição.

É construído um raciocínio paradoxal: é estimulado o contato com as obras de arte dos grandes mestres presentes nestes eventos como requisito de aquisição de capital cultural, mas o próprio acesso aberto a um público ampliado desvaloriza este consumo em termos de legitimação do gosto ou acesso ao campo artístico.

Já no caso do mercado de arte, um interesse que pode parecer ilógico de noticiar a movimentação comercial de um circuito ao qual os leitores não têm acesso, na realidade fundamenta-se em dar ressonância às escolhas de atores validadores no campo artístico. Nesta dinâmica, os preços são vistos como o resultado final de um complexo processo social pelo qual uma classe com grandes capitais culturais e econômicos produz distintivos de seu gosto, e assim condiciona a certos parâmetros o sistema de produção de prestígio de todo o campo artístico.

Os grandes preços mencionados ao descrever determinados trabalhos também incidem em um processo de reestruturação de uma espécie de aura, construída por meio do fetiche destas cifras inalcançáveis. Pode-se, no entanto, também ponderar que esta característica acompanha uma tendência global no jornalismo de ênfase na quantificação de fenômenos sociais, em especial por meio de valores monetários.

Como observado ao longo das análises, os textos jornalísticos em questão adotam com grande frequência o recurso a uma função descritiva. A riqueza de detalhes tem como objetivo aproximar o leitor das obras, envolvê-lo na visualização dos objetos com um efeito de real. Ao mesmo tempo, este exercício de dar a ver textualmente constitui uma espécie de educação sutil do olhar, ou seja, um enquadramento do que deve ser visto ante as obras de arte. Até porque não é possível descrever a arte em termos de sua pura materialidade, seja ela formada de manchas de tinta em uma tela, seja um agrupamento de objetos de uma instalação. A descrição também fixa os objetos em um único momento, sem progressão temporal. A definição de uma obra de arte é, simultaneamente, a indicação do que deve ser apreciado nela.

Outra característica importante é a valorização de produções de arte cuja preocupação predominante é a forma, ou melhor, a problematização da forma, em detrimento de trabalhos que primam pela discussão de algum elemento exterior ao campo artístico, uma situação social ou política. A questão do conteúdo só é valorizada em contextos de opressão, ou supressão das liberdades, como por exemplo a arte engajada contra a ditadura militar, produzida nas décadas de 60 e 70. Na relação entre uma tendência artística que quer ser entendida por seu valor social ou existencial e outra que se vê como um exercício crítico sobre a linguagem, sem necessidade de conteúdo (MAMMI, 2012), a segunda tendência é preponderante. Esta preferência emerge, por exemplo, com a recorrência a menções positivadas da abstração.

Assim como na relação entre cultura erudita e popular, a relação entre forma e conteúdo está calcada na oposição fundante dentro (nacional) e fora (estrangeiro), podendo a arte voltada exclusivamente para a pesquisa formal ser interpretada como um esforço de apagamento de eventuais traços do contexto sociocultural brasileiro.

Neste quesito, a produção jornalística acompanha uma tendência do campo artístico, que não vê mais uma relação necessária entre práticas artísticas, inovações formais e o comportamento social. Nos textos estudados, esta relação entre forma e conteúdo tem muito mais força do que enquadramentos em termos de estilo, por exemplo. Esta estratégia pode ser atribuída à preponderância de notícias sobre produções contemporâneas, que ainda não passaram integralmente pelo processo crítico e historiográfico de agrupamento de constantes formais em torno de um conceito, a ancoragem. Ao mesmo tempo, as classificações mais recentes ainda não atingiram a etapa de difusão para a sociedade em geral, da “fase científica” para a “fase representativa”, conforme descreve Moscovici (2003).

A construção dos sentidos aparece preponderantemente para o público-leitor como uma dinâmica entre artistas e curadores. O artista configura-se como o polo da inspiração, em um sentido dionisíaco, como ser que por forças divinas (ou vocação, ou dom) gera o gesto plástico (BOSI, 1985). Esta representação permite inclusive privilégios e direitos especiais, como a autorização de violar certas regras de convivência, decoro e senso comum. Daí surge também o *habitus* da própria vida do artista como produção artística, recorrente nos textos estudados.

O curador, por sua vez, fica a cargo de um gesto de ordenamento, de seleção, de construção redes de entendimento, isto é, de um arquivo (FOUCAULT, 1986). Ele também é responsável pela manutenção de certas convenções e de posições no campo, que indicam caminhos para investir as obras de significado.

Nesta dinâmica identificada, e em meio à diversidade de produções permitida pelo regime estético da arte, o curador configura-se como principal agente de formação do gosto, em uma delegação parcial da formação de sentido. Se a arte hoje abre ao público cada vez mais a tarefa de construção subjetiva de um percurso de sentido, em um processo de coprodução, a cenografia, o espaço, as informações oferecidas em paralelo se tornam ferramentas centrais na experiência estética. Como lembra Mammi (2012), a mesma obra em outro espaço, ou em outra exposição, pode se transformar em uma outra obra.

Ainda que tenha sido identificada uma baixa presença de textos críticos, os enunciados estudados com recorrência têm como finalidade a prescrição de determinados comportamentos e leituras em exposições. Ao escrever o que deve ser visto e sentido, o autor-jornalista responde a uma necessidade do público por legitimação e inserção, ao mesmo tempo em que desbota possíveis tensões e deslocamentos causados pelo contato com a arte, empobrecendo a riqueza da experiência estética. Na contemplação de imagens escolhidas pelos outros, o indivíduo se torna expectador de sua própria atividade cultural. Se como aponta Rancière (2012) o papel social da arte é criar dissenso, a possibilidade da construção de novas ficções em torno do real com um novo regime de sensorialidade, o jornalismo deveria ter como horizonte ético o empoderamento do público para estas novas experiências.

Um dos caminhos para este empoderamento pode ser o que Ítalo Calvino (1991), em suas propostas para o próximo milênio, denomina como o pensar com imagens, um exercício da imaginação, definido como “um repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 1991, p. 106). A

democratização ligeira de representações do campo artístico reproduz rótulos de interpretação, mas não capacita para este exercício de pensar o imagético. Como aliar criação de familiaridade sem embotar o estranhamento necessário à boa experiência estética?

O presente trabalho identificou para o jornalismo impresso diário analisado um papel de síntese de segunda instância para um público que se posiciona em espaços fronteiriços do campo artístico. Seu papel é arranjar um conjunto de práticas artísticas, críticas, historiográficas e teóricas de forma a amparar um grupo de práticas sociais de aquisição de capital cultural.

Os textos jornalísticos analisados, portanto, capturam práticas de consumo cultural, geradas pela relação entre os campos de produção artística e o espaço social que configura os gostos de acordo com condicionamentos materiais e de natureza simbólica. Considerando que as artes visuais são um espaço privilegiado de produção de imagens de si e do outros, ou seja, de representações sociais, a regulação em torno dos possíveis na produção de sentidos desse campo incide na construção de um imaginário social. Por isso, ao jornalismo cultural cabe exercer uma postura mais crítica em relação aos valores circulantes neste campo, para além de apenas reproduzir estratégias de enquadramento do gosto.

Bibliografia

ABREU, Alzira Alves. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

BALLOUSSIER, Anna. **Odiar Romero Britto é fácil**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 mai. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/217951-odiar-romero-britto-e-facil.shtml>>. Acesso em: 9.jul.2015.

BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Reflexiones filosoficas acerca de la poesia**. Buenos Aires : Aguilar, 1964.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERTOL, Rachel. Uma experiência de leitura.... In: FERREIRA, Claudiney (Ed.). **Princípios insconstant**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira, culturas brasileiras. _____. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Culturas Híbrid**. São Paulo: Edusp, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____; HAACKE, Hans. **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte**. Rio de Janeiro (RJ): Bertrand Brasil, 1995.

BUCCI, Eugênio. O olho que vaza o olho. In: NOVAES, Adauto (org.). **A experiência do pensamento**. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010.

_____. A fabricação de valor na superindústria do imaginário. **Communicare**, São Paulo: v. 2, n. 2, p. 55-72, 2002. Disponível em: < <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/A-fabrica%C3%A7%C3%A3o-de-valor-na-superind%C3%BAstria-do-imagin%C3%A1rio.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

_____. Informação e guerra a serviço do imaginário. In: **A imprensa e o dever da liberdade**. São Paulo: Contexto, 2009.

BUENO, Maria Lucia. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: _____ (org.), **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.

BUITONI, Dulcília. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.

CARDOSO, Everton; GOLIN, Cida. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério; GOLIN, Cida (org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristovão: Obscom/UFS, 2010.

CASTELLO, José. Movimento do desassossego. In: FERREIRA, Claudiney (Ed.). **Princípios inconstantes**. São Paulo : Itaú Cultural, 2010.

CATELLI, Rosana Elisa; GHEZZI, Daniela Ribas. Indicadores quantitativos, pesquisas sobre hábitos culturais e políticas públicas de cultura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro. **Comunicações do...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. Disponível em: < <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Daniela-Ribas-Ghezzi-et-alii-.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. **O discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2010.

COELHO, Marcelo. **Crítica cultural: teoria e prática**. São Paulo: Publifolha, 2006.

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa**. São Paulo: Ática, 1993.

COLI, Jorge. **O que é arte?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

DANTO, Arthur. The Artworld. **The Journal of Philosophy**, Nova Iorque, v. 61, n. 19, 1964. Disponível em: < <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, José Carlos. Mercado de arte e campo artístico em São Paulo (1947 – 1980). **Revista brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.5, n.13, 1990. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=224:rbc-13&catid=69:rbc&Itemid=399>. Acesso em: 11 Jul. 2014.

FEDERAÇÃO DO COMÉRCIO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Boletim de estudos e pesquisas**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: < <http://www.fecomercio-rj.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=fecomercio2008&infol=12985&sid=90>>. Acesso em: 11 Jul. 2014.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1966.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

FREITAS, Verlaïne. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

FURLANETO, Audrey. **‘Arte não é beleza’ – Entrevista com Joseph Kosuth**. O Globo, Rio de Janeiro, 2 ago. 2013, Segundo Caderno, p. 1.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Paulus, 2009.

GELDZAHLER, Henry. O público de arte e o crítico. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo (SP): Perspectiva, 1975.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. **The story of art**. Nova Iorque: Phaidon, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Os novos museus de arte, suas exposições e a recepção estética. In: **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo, Edusp, 2004.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Formação discursiva, redes de memória e trajetos sociais de sentido: mídia e produção de identidades. In: SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2., 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: SEAD, 2005. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/MariaDoRosarioGregolin.pdf> >. Acesso em: 11 jul. 2014.

_____. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogo & duelos**. São Carlos: Editora Claraluz, 2006.

HEINICH, Nathalie. Une partie de main chaude. In: **Le triple jeu de l’Art Contemporain**. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

JAMESON, Frederic. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.

KOVACH, Bill. ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

LIPOVETSKY, Giles; SEROY, Jean. **A cultura-mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MATTOS, Claudia. **Estética e as artes plásticas**. Revista Cult. n. 120. São Paulo, jun. 2010. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/estetica-e-as-artes-plasticas/>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. In: LINDOSO, Felipe (Ed.). **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo : Summus ; Itaú Cultural, 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura em números: anuário de estatísticas culturais**. Brasília: MinC, 2010.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.

NEVES, Juliana. Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra. In: BUENO, Maria Lucia (org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**. Campinas: Pontes, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José. **Desumanizacao da arte**. São Paulo: Cortez, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERMIOLA, Mário. **A estética do Século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

PEVSNER, Nikolaus. Barroco e rococó. In: **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

ROSA, Marcia Eliane. Jornalismo cultural para além do espetáculo. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n.31, p. 69-76, jan./jun. 2013.

SODRÉ, Muniz. **Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo: Summus, 1986.

STYCER, Mauricio. Seis problemas. In: LINDOSO, Felipe (Ed.). **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo : Summus ; Itaú Cultural, 2007.

THOMPSON, Dan. **O tubarão de seis milhões de dólares**. São Paulo: Bei, 2012.

WHITE, C., WHITE, H.. **Canvases and Careers: institutional change in the French Painting World**. Chicago: University of Chicago Press, 1965.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

Referências do material jornalístico analisado⁸

1) Folha de S. Paulo

AEROPORTO de Congonhas ganha obra de Kobra com releitura dos anos 1950. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/117846-aeroporto-de-congonhas-ganha-obra-de-kobracom-releitura-dos-anos-1950.shtml>>. Acesso em: 18.dez.2014.

ALARCON, Daniela. **Alice Brill ultrapassou clichês ao fotografar SP**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/117032-alice-brill-ultrapassou-cliches-ao-fotografar-sp.shtml>>. Acesso em: 18.dez.2014.

AMAZON começa a vender obras de arte. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122875-amazon-comeca-a-vender-obras-de-arte.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

ANTONIO Parreiras traz Brasil rural em pinturas. Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130017-antonio-parreiras-traz-brasil-rural-em-pinturas.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

ARTISTA será tema de livro e ganha mostras nos EUA. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/126162-mostra-leva-obras-de-lenora-de-barros-ao-rio.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

ARTISTAS argentinos abrem mostra na Baró. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131176-artistas-argentinos-abrem-mostra-na-baro.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

ATELIÊ de Burle Marx será reaberto no Rio. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/121849-atelie-de-burle-marx-sera-reaberto-no-rio.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

BIDERMAN, Iara. **Feira de arte impressa começa hoje em SP**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120860-feira-de-arte-impressa-comeca-hoje-em-sp.shtml>>. Acesso em: 21.jul.2014.

⁸ Todos os textos analisados estão disponíveis em formato eletrônico em CD anexo ao trabalho.

BRIGA entre herdeiros adiou mostra. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120859-briga-entre-herdeiros-adiou-mostra.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

BRISOLLA, Fabio. **Mostra no Rio reúne 105 obras de arte sacra e relíquias do Vaticano.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118272-mostra-no-rio-reune-105-obras-de-arte-sacra-ereliquias-do-vaticano.shtml>>. Acesso em: 25.jul.2014.

CANÔNICO, Marco Aurélio. **Acervo de Oscar Niemeyer será digitalizado e exposto.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122002-acervo-de-oscar-niemeyer-sera-digitalizadoe-exposto.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

CARON, Camila. **Estado da arte.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130686estadodaarte.shtml>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

CHRISTIE'S faz 1º leilão de Picasso na China. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131177-christies-faz-1-leilao-de-picasso-na-china.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

COLEÇÃO explora os limites da pintura de Hélio Oiticica. Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/119866-colecao-explora-os-limites-da-pintura-de-heliooiticica.shtml>>. Acesso em: 22.jul.2014.

COLEÇÃO Folha analisa cores vibrantes de Milhazes. Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118423-colecao-folha-analisa-cores-vibrantes-demilhazes.shtml>>. Acesso em: 24.jul.2014.

COLEÇÃO Folha dá destaque ao acadêmico Almeida Jr. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118752-colecao-folha-da-destaque-ao-academico-almeidajr.shtml>>. Acesso em: 24.jul.2014.

COLEÇÃO Folha traz a subversão da arte por Hélio Oiticica. Folha de S. Paulo, São Paulo, 26 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120710-colecao-folha-traz-a-subversao-da-arte-por-heliooiticica.shtml>>. Acesso em: 18 dez.2014.

COLEÇÃO Folha traz Almeida Jr., pintor do universo caipira. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/119546-colecao-folha-traz-almeida-jr-pintor-do-universocaipira.shtml>>. Acesso em: 22.jul.2014.

COLEÇÃO Folha traz cores superlativas de Beatriz Milhazes. Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 jul. 2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/117489-colecao-folha-traz-cores-superlativas-de-beatrizmilhazes.shtml>>. Acesso em: 18.dez.2014.

COLEÇÃO Folha traz Eliseu Visconti, precursor do modernismo no país. Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/126512-colecao-folha-traz-eliseu-visconti-precursordo-modernismo-no-pais.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

COLEÇÃO mostra o versátil Rego Monteiro. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/123182-colecao-mostra-o-versatil-rego-monteiro.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

COLEÇÃO traz Anita Malfati, que chocou a cena de SP em 1917. Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 jul. 2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/117335-colecao-traz-anita-malfatti-que-chocou-cena-de-sp-em-1917.shtml>>. Acesso em: 18.dez.2014.

COLEÇÃO traz Brasil menos tropical de Iberê Camargo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/127813-colecao-traz-brasil-menos-tropical-de-iberecamargo.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

COLEÇÃO traz criador do escudo do Corinthians. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/128756colecaotrazocriadordoescudodocorinthians.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

COLEÇÃO traz o figurativo e o abstrato de Manabu Mabe . Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 jul. 2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/121018-colecao-traz-o-figurativo-e-o-abstrato-de-manabumabe.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

CRÍTICO terá publicação pelo MoMa. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131174-critico-tera-publicacao-pelo-moma.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

CYPRIANO, Fabio. **Bienal terá quinteto de curadores na edição de 2014**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/125343-bienal-tera-quinteto-de-curadores-na-edicao-2014.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

CYPRIANO, Fabio. **Brasileiro expõe receita de doce em Bienal**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130529-brasileiro-expoe-receita-de-doce-em-bienal.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

CYPRIANO, Fabio. **Cinema da idade da pedra**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 4 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/127368cinemadaidadedapedra.shtml> >. Acesso em: 2 jul. 2015.

CYPRIANO, Fabio. **Museus públicos estão melhores que os privados em conteúdo**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130687museuspublicosestaomelhoresqueosprivadosconteudo.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

CYPRIANO, Fabio. **Pesquisa deve ser encarada como um retrato parcial**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120357-pesquisa-deve-ser-encarada-como-um-retratoparcial.shtml>>. Acesso em: 24.jul.2014.

CYPRIANO, Fábio. **Rótulo de latina valorizou obra de mexicana no mercado global**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/124672-rotulo-de-latina-valorizou-obra-de-mexicanano-mercado-global.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

DESTINO de obras de Picasso divide Oslo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/125700-destino-de-obras-de-picasso-divide-oslo.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

FIORATTI, Gustavo. **Mostra debate colapso social e sanidade**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 9 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/123009-mostra-debate-colapso-social-e-sanidade.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

FORMAS essenciais de Sacilotto estão no volume 14 da coleção. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/121995-formas-essenciais-de-sacilotto-estao-no-volume-14-dacolecao.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

FRANÇA, Pedro Henrique. **Tadeu Jungle ganha mostra e expõe nova instalação no Rio**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118892-tadeu-jungle-ganha-mostra-e-expoe-nova-instalacaono-rio.shtml>>. Acesso em: 1.jun.2015.

GAMA, Mara. **Mostra no Rio inclui seleção do público.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/121022-mostra-no-rio-inclui-selecao-do-publico.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

GAMA, Mara. **Museus liberam acervos para download.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/125698-museus-liberam-acervos-para-download.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

INVENTIVIDADE de Daniel Senise está na coleção Folha. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131027-inventividade-de-daniel-senise-esta-na-colecaoofolha.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

LORES, Raul Juste. **Crise ameaça coleção de arte de Detroit.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 4 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122190-cri-se-ameaca-colecao-de-arte-de-detroit.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MACHADO, Cassiano Elek. **A maior exposição do mundo.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 12 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/123512-a-maior-exposicao-do-mundo.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MACHADO, Cassiano Elek. **FotoBienal traz 'contemporâneo' ao Masp.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/124148-fotobienal-traz-contemporaneo-ao-masp.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MAGENTA, Matheus. **Liberdade x Privacidade.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/127940-liberdade-x-privacidade.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Advogados querem fundar 'Ecad' das artes visuais.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120358-advogados-querem-fundar-ecad-das-artes-visuais.shtml>>. Acesso em: 24.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Após tumulto, ArtRio chega enxuta à 3ª edição.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 4 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/127370apostumultoartriochegaenxutaa3edicao.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Artistas inventam alfabetos em mostra.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131008-artistas-inventam-alfabetos-em-mostra.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

MARTÍ, SILAS. **Baixa performance alta**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/128418baixaperformancealta.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Bienal de SP elege a 'seleção brasileira' de suas 30 edições**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/129540seviranas30.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, SILAS. **Bienal do Mercosul quer 'geografia crua'**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/128293bienaldomercosulquergeografiacrua.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Blockbuster do Renascimento chega a SP**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118565-blockbuster-do-renascimento-chega-a-sp.shtml>>. Acesso em: 25.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Cristina Iglesias constrói naturezas artificiais no Rio**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/124675-cristina-iglesias-constroi-naturezas-artificiaisno-rio.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Delírio nova-iorquino de Mario Cravo Neto**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120858-delirio-nova-iorquino-de-mario-cravo-neto-tem-primeiramostra.shtml>>. Acesso em: 21.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Dizem que sou louco**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/121334-dizem-que-sou-louco.shtml>>. Acesso em: 1 jun.2014.

MARTÍ, Silas. **Duas das obras ainda despertam dúvidas de autoria**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118566-duas-das-obras-ainda-despertam-duvidas-deautoria.shtml>>. Acesso em: 25.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Esculturas e fotografias de Lais Myrrha são ode à instabilidade**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/117530-esculturas-e-fotografias-de-lais-myrrha-sao-odea-instabilidade.shtml>>. Acesso em: 18.dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Estudo atesta pico de euforia no mercado brasileiro de arte.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120356-estudo-atesta-pico-de-euforia-no-mercado-brasileiro-dearte.shtml>>. Acesso em: 24.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Fotógrafa embaralha documento e ficção.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 22 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130192-fotografa-embaralha-documento-e-ficcao.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

MARTÍ, SILAS. **Gênero dos anos 1970 pregava urgência.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/128419generodosanos1970pregavaaurgencia.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Governo quer acervo de Edegar em Museu.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/127169governoqueracervodeedemaremuseu.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Grafitheiros ocupam galeria a céu aberto.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131341-grafiteiros-ocupam-galeria-a-ceu-aberto.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Luxo, originalidade e alegoria.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/125998-luxo-originalidade-e-alegoria.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **MAC exhibe recorte de seu acervo de fotos.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131490macexiberecortedeseuacervodefotos.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Masp premia representante brasileiro em Veneza.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118270-masp-premia-representante-brasileiro-em-veneza.shtml>>. Acesso em: 25.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Mercado aposta na fotografia modernista.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/125019-mercado-aposta-na-fotografia-modernista.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Mostra revela olhar de expressionistas sobre Dostoiévski**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/121524-mostra-revela-olhar-de-expressionistas-sobredostoiévski.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Museu quer perder a fama de salão de festa**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122686-museu-quer-perder-fama-de-salao-de-festa.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Museus divergem sobre como receber obras apreendidas**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/127170-museus-divergem-sobre-como-receber-obras-preendidas.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Natureza morta**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/119377-natureza-morta.shtml>>. Acesso em: 22.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Nazareno cria livro de versos e desenhos**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 26 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130863-nazarenocriativodeversosedesenhos.shtml>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Nova edição da obra de crítico religa arte e política**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131173-nova-edicao-da-obra-de-critico-religa-arte-e-politica.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **O inimigo do Papa**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/131489-o-inimigo-do-papa.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

MARTÍ, Silas. **Obras de arte eletrônica brincam com sensações**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/120360-obras-de-arte-eletronica-brincam-com-sensacoes.shtml>>. Acesso em: 24.jul.2014.

MARTÍ, Silas. **Obras perdidas de Nelson Leirner ressurgem em NY**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122869-obras-perdidas-de-nelson-leirner-ressurgem-em-ny.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Oca africana**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118102-oca-africana.shtml>>. Acesso em: 18.dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Remoção de obra do centro de Santo André provoca protestos**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122870-remocao-de-obra-do-centro-de-santo-andre-provocaprotestos.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Surrealismo tropical de Maria Martins tem mostra no MAM**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 9 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/117972-surrealismo-tropical-de-maria-martins-tem-mostrano-mam.shtml>>. Acesso em: 18.dez.2014.

MARTÍ, Silas. **Uso de mortos na arte tem raiz no século 16**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/119378-uso-de-mortos-na-arte-tem-raiz-no-seculo-16.shtml>>. Acesso em: 22.jul.2014.

MENA, Fernanda. **Mostra debate arte como crime e vice-versa**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/126001-mostra-debate-arte-como-crime-e-vice-versa.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MESQUITA, Lígia. **Japonesa faz arte de sua mania por bolas**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 7 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122495-japonesa-faz-arte-de-sua-mania-por-bolas.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MESTRE em retratar a história brasileira é destaque da coleção. Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/124145-mestre-em-retratar-a-historia-brasileira-e-destaqueda-colecao.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MORRE o artista plástico Rogério Degaki, 39. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118895-morre-o-artista-plastico-rogerio-degaki-38.shtml>>. Acesso em: 24.jul.2014.

MOSTRA leva obras de Lenora de Barros ao Rio. Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/126162-mostra-leva-obras-de-lenora-de-barros-ao-rio.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MOTA, Denise. **Programa internacional recupera obras de museus em São Paulo**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/124673-programa-internacional-recupera-obras-de-museusem-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

MOTA, Denise. **Restauração revela registros íntimos de Frida**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/124671-restauracao-revela-registros-intimos-de-frida.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

NINIO, Marcelo. **A internet é o meu país, afirma Ai Weiwei**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/128294ainterneteomeupaisafirmaaiweiwei.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

NINIO, Marcelo. **Retratos da corrupção**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/118891-retratos-da-corrupcao.shtml>>. Acesso em: 22.jul.2014.

OBRA de Bonadei contrapõe artes abstrata e figurativa. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/125515-obra-de-bonadei-contrapoe-artes-abstratae-figurativa.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

POGREBIN, Robin. **Qatar usa recursos do petróleo para comprar tesouros artísticos**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/121349-qatar-usa-recursos-do-petroleo-para-comprar-tesourosartisticos.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

PROFESSOR da USP dá curso de arte a jovens. Folha de S. Paulo, São Paulo, 26 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/119866-colecao-explora-os-limites-da-pintura-de-heliooitica.shtml>>. Acesso em: 18 dez.2014.

RIO de Janeiro é tema de mostra de Sarah Morris em Londres. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/122511-rio-de-janeiro-e-tema-de-mostra-de-sarah-morrisem-londres.shtml>>. Acesso em: 21 dez.2014.

SANTOS, Marcelle. **Nina Pandolfo abre exposição em SP com suas meninas fofas e inquietantes**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/129056-nina-pandolfo-abre-exposicao-em-sp-com-suasmeninas-fofas-e-inquietantes.shtml>>. Acesso em: 22 dez.2014.

TATE Modern mostra obras de Mira Schendel. Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 set. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130698tatemodernmostraobrasdemiraschendel.shtml>>. Acesso em: 2 jul. 2015.

2) O Globo

ABOS, Márcia. **O renascimento entre o racional e o grandiloquente**. O Globo, Rio de Janeiro, 12 jul. 2013. Segundo Caderno, p.8.

ACUSADOS de roubar museu holandês propõem acordo. O Globo, Rio de Janeiro, 14 ago. 2013. Segundo Caderno, p.12.

ALEXANDRE Dacosta abre nova exposição em Niterói. O Globo, Rio de Janeiro, 13 jul. 2013. Segundo Caderno, p.12.

ALEXANDRE Dacosta conversa sobre seu trabalho no MAC. O Globo, Rio de Janeiro, 24 ago. 2013. Segundo Caderno, p.12.

ALMEIDA, Carlos Helí. **Tadeu Jungle está entre nós**. O Globo, Rio de Janeiro, 16 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

ANDRADE, André. **Dica de artista – Antonio Bokel**. O Globo, Rio de Janeiro, 26 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

BERLINCK, Deborah. **O vôo das pipas de Marcelo Jácome**. O Globo, Rio de Janeiro, 27 set. 2013. Segundo Caderno, p.3.

CABOT, Roberto. **Dica de artista – Glauco Rodrigues**. O Globo, Rio de Janeiro, 8 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

CASA Daros encerra mostra em clima de festa. O Globo, Rio de Janeiro, 8 set. 2013. Segundo Caderno, p.11.

CASA Daros recebe "Ambientes Infláveis". O Globo, Rio de Janeiro, 14 jul. 2013. Segundo Caderno, p.12.

CHRISTIE'S faz 1º leilão na China continental. O Globo, Rio de Janeiro, 26 set. 2013. Segundo Caderno, p.3.

CÔRTEZ, André. **Dica de artista – Jerusa Mesina.** O Globo, Rio de Janeiro, 9 set. 2013. Segundo Caderno, p.2.

COSTA, Mariana. **Imagens em alta: fotografia vai à feira.** O Globo, Rio de Janeiro, 20 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

DANIEL Feingold expõe 26 trabalhos em papel. O Globo, Rio de Janeiro, 13 ago. 2013. Segundo Caderno, p.3.

DE LUCA, Isabel. **Além dos leilões: a geometria brasileira em 12 artistas.** O Globo, Rio de Janeiro, 17 set. 2013. Segundo Caderno, p.10.

DE LUCA, Isabel. **Gagosian in Rio: de Nova York, Picasso e outros mestres.** O Globo, Rio de Janeiro, 5 set. 2013. Segundo Caderno, p.1.

DUARTE, Luisa. **Caminhos variados.** O Globo, Rio de Janeiro, 12 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

DUARTE, Luisa. **Força inventiva.** O Globo, Rio de Janeiro, 26 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

DUARTE, Luisa. **Horizonte represado.** O Globo, Rio de Janeiro, 15 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

DUARTE, Luisa. **Para ver de perto.** O Globo, Rio de Janeiro, 29 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

DUARTE, Luisa. **Sobre a resistência.** O Globo, Rio de Janeiro, 9 set. 2013. Segundo Caderno, p.2.

DUARTE, Luisa. **Sonho e obsessão.** O Globo, Rio de Janeiro, 23 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

DUARTE, Luisa. **Tomada de Posição.** O Globo, Rio de Janeiro, 1 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

ELIZABETH Jobim se despede do MAM. O Globo, Rio de Janeiro, 17 ago. 2013. Segundo Caderno, p.5.

ERBER, Laura. **Dica de artista – Miroslav Tichý.** O Globo, Rio de Janeiro, 5 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

ESBOÇO perdido de Miró surge na Espanha. O Globo, Rio de Janeiro, 13 jul. 2013. Segundo Caderno, p.10.

'ESTREIA' de 'Meu limão' no Brasil, A. O Globo, Rio de Janeiro, 27 ago. 2013. Segundo Caderno, p.1.

FEIRA termina e tem debate sobre Bispo do Rosário. O Globo, Rio de Janeiro, 8 set. 2013. Segundo Caderno, p.11.

FLÓRIDO, Marisa. **Visões da acolhida.** O Globo, Rio de Janeiro, 8 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FRAUDE cometida por marchand de NY soma US\$ 30 milhões. O Globo, Rio de Janeiro, 19 jul. 2013. Segundo Caderno, p.5.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Celina Portella.** O Globo, Rio de Janeiro, 26 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **'Arte não é beleza' – Entrevista com Joseph Kosuth.** O Globo, Rio de Janeiro, 3 ago. 2013. Segundo Caderno, p.1.

FURLANETO, Audrey. **'Então' segue.** O Globo, Rio de Janeiro, 8 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **A caminho.** O Globo, Rio de Janeiro, 5 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **A lista de Larry.** O Globo, Rio de Janeiro, 30 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Abrace a artista - por US\$ 1.** O Globo, Rio de Janeiro, 12 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Arte com ou sem galeria?**. O Globo, Rio de Janeiro, 16 jul. 2013. Segundo Caderno, p.1.

FURLANETO, Audrey. **Arte geométrica : tramas de Daniel Feingold**. O Globo, Rio de Janeiro, 28 set. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **Artista cria eclipse artesanal na Daros**. O Globo, Rio de Janeiro, 31 ago. 2013. Segundo Caderno, p.3.

FURLANETO, Audrey. **Artista turca discute história em fotos de mulheres de burca**. O Globo, Rio de Janeiro, 28 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **ArtRio 2013 terá público limitado**. O Globo, Rio de Janeiro, 11 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **Bienal de Lyon: novas narrativas**. O Globo, Rio de Janeiro, 13 set. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **Bienal em pauta 1**. O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Bienal em pauta 2**. O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Cai Guo-Qiang exhibe no Rio sua arte feita de inventos**. O Globo, Rio de Janeiro, 6 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **Casa Daros faz de suas janelas um lugar de dúvidas**. O Globo, Rio de Janeiro, 20 set. 2013. Segundo Caderno, p.7.

FURLANETO, Audrey. **Curadores repensam o próprio ofício com mostra em casa**. O Globo, Rio de Janeiro, 1 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Da rua para a galeria: arte em azulejo**. O Globo, Rio de Janeiro, 22 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **E mais bienal**. O Globo, Rio de Janeiro, 9 set. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Entre o real e a aparência - Floresta inventada.** O Globo, Rio de Janeiro, 13 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Esculpindo com ferro.** O Globo, Rio de Janeiro, 5 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Espelhos, policarbonato e fumaça: memórias de muitas casas.** O Globo, Rio de Janeiro, 26 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Feira à vista.** O Globo, Rio de Janeiro, 23 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

FURLANETO, Audrey. **Feira carioca, projeto internacional.** O Globo, Rio de Janeiro, 5 set. 2013. Segundo Caderno, p.1-2.

FURLANETO, Audrey. **Fotos de Vicente.** O Globo, Rio de Janeiro, 1 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Hopper na cidade.** O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Le Parc no porto.** O Globo, Rio de Janeiro, 2 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **MAM de SP revê escultora surrealista.** O Globo, Rio de Janeiro, 10 jul. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **Mas.. que Larry?.** O Globo, Rio de Janeiro, 30 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Memórias da discípula de Volpi.** O Globo, Rio de Janeiro, 24 jul. 2013. Segundo Caderno, p.1-2.

FURLANETO, Audrey. **Mercado à prova.** O Globo, Rio de Janeiro, 5 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Mostras no MAR.** O Globo, Rio de Janeiro, 15 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Museu de falsidades.** O Globo, Rio de Janeiro, 22 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Na esteira da ArtRio, semana de exposições.** O Globo, Rio de Janeiro, 3 set. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Na onda da feira.** O Globo, Rio de Janeiro, 2 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Neto de Alexander Calder revê a obra do avô na ArtRio.** O Globo, Rio de Janeiro, 25 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **No MAM, artista cria paisagem orgânica.** O Globo, Rio de Janeiro, 13 jul. 2013. Segundo Caderno, p.3.

FURLANETO, Audrey. **Novo programa.** O Globo, Rio de Janeiro, 1 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **O ateliê em jornal de Lenora de Barros.** O Globo, Rio de Janeiro, 20 ago. 2013. Segundo Caderno, p.3.

FURLANETO, Audrey. **O ecletismo de Jorge Duarte.** O Globo, Rio de Janeiro, 22 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **O endereço da 'Baleia'.** O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **O preço da arte.** O Globo, Rio de Janeiro, 15 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Abrahan Palatnik.** O Globo, Rio de Janeiro, 29 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Camila Soato.** O Globo, Rio de Janeiro, 12 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Daniel Feingold.** O Globo, Rio de Janeiro, 2 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Gabriela Gusmão.** O Globo, Rio de Janeiro, 30 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Lin Lima.** O Globo, Rio de Janeiro, 9 set. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Marilá Dardot.** O Globo, Rio de Janeiro, 8 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Obra em progresso - Raquel Versieux.** O Globo, Rio de Janeiro, 23 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

FURLANETO, Audrey. **Omar Salomão e as coisas breves.** O Globo, Rio de Janeiro, 24 jul. 2013. Segundo Caderno, p.5.

FURLANETO, Audrey. **Para a agenda comercial.** O Globo, Rio de Janeiro, 12 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Passando o chapéu.** O Globo, Rio de Janeiro, 29 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Prêmio coreano, artista mineira.** O Globo, Rio de Janeiro, 23 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

FURLANETO, Audrey. **Quando Cao Guimarães fechou os olhos.** O Globo, Rio de Janeiro, 3 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **Quem dá mais por Kate Moss?.** O Globo, Rio de Janeiro, 8 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Reflexos da arte política.** O Globo, Rio de Janeiro, 3 set. 2013. Segundo Caderno, p.1.

FURLANETO, Audrey. **Relíquias do Vaticano.** O Globo, Rio de Janeiro, 7 jul. 2013. Segundo Caderno, p.1-2.

FURLANETO, Audrey. **Repaginando vitória.** O Globo, Rio de Janeiro, 26 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Seleção nacional em Istambul.** O Globo, Rio de Janeiro, 9 set. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Solo eclético.** O Globo, Rio de Janeiro, 22 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Tempo estendido.** O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Terceira edição da ArtRio: bons negócios, logística ruim.** O Globo, Rio de Janeiro, 9 set. 2013. Segundo Caderno, p.10.

FURLANETO, Audrey. **Uma versão didática da arte moderna.** O Globo, Rio de Janeiro, 28 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Vencedores na ArtRio.** O Globo, Rio de Janeiro, 26 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Vergara busca novo sentido de beleza no Museu do Açude.** O Globo, Rio de Janeiro, 8 set. 2013. Segundo Caderno, p.3.

FURLANETO, Audrey. **Vira-latas bico de pena.** O Globo, Rio de Janeiro, 22 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

FURLANETO, Audrey. **Ensaio de Museu.** O Globo, Rio de Janeiro, 30 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

FURLANETO, Audrey. **Transporte complicado e movimento fraco - ArtRio terá ônibus até o Santos Dumont.** O Globo, Rio de Janeiro, 6 set. 2013. Segundo Caderno, p.3.

GALVÃO. **Dica de artista – Joana Cesar.** O Globo, Rio de Janeiro, 12 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

GUAGLIARDI, Carla. **Dica de artista – Prinz Gholam.** O Globo, Rio de Janeiro, 16 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

HAMILTON, Adrian. **Retratos de uma esquecida dama da pintura inglesa.** O Globo, Rio de Janeiro, 23 jul. 2013. Segundo Caderno, p.10.

ILHA, Flávio. **Bienal do Mercosul : mostra aposta em metéforas arqueológicas.** O Globo, Rio de Janeiro, 11 set. 2013. Segundo Caderno, p.10.

JOSÉ Alejandro Restrepo fala sobre sua produção. O Globo, Rio de Janeiro, 22 ago. 2013. Segundo Caderno, p.3.

JOSÉ Bechara lança livro com sua obra. O Globo, Rio de Janeiro, 7 set. 2013. Segundo Caderno, p.3.

JOURDAN, Nice. **Conexões urbanas: nas ruas da Gamboa.** O Globo, Rio de Janeiro, 17 ago. 2013. Segundo Caderno, p.12.

KAC, Eduardo. **Dica de Artista – Carlos Fadon.** O Globo, Rio de Janeiro, 1 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

LEON Ferrari: um artista blasfemo entre os maiores da América Latina. O Globo, Rio de Janeiro, 26 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

MAM vai às compras. O Globo, Rio de Janeiro, 16 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

MANATA, Franz. **Dica do artista – Celina Portella.** O Globo, Rio de Janeiro, 15 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

MARCOS Cardoso participa de bate-papo no MAM. O Globo, Rio de Janeiro, 20 jul. 2013. Segundo Caderno, p.3.

MARINA Abramovic levanta US\$ 600 mil em site. O Globo, Rio de Janeiro, 29 ago. 2013. Segundo Caderno, p.5.

MENEZES, Maiá. **A redescoberta de um artista à sombra da mulher.** O Globo, Rio de Janeiro, 11 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

MIRA Schendel na Tate Modern. O Globo, Rio de Janeiro, 16 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

MOREIRA, Fabiano. **Arte codificada.** O Globo, Rio de Janeiro, 20 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

MOREIRA, Fabiano. **Artista através do espelho.** O Globo, Rio de Janeiro, 13 set. 2013. Segundo Caderno, p.7.

MOREIRA, Fabiano. **Em busca de um papel na história.** O Globo, Rio de Janeiro, 19 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

MURAL de Banksy vai a leilão nos EUA. O Globo, Rio de Janeiro, 15 ago. 2013. Segundo Caderno, p.3.

MURAL é encontrado em Londres. O Globo, Rio de Janeiro, 20 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

MUSEU leiloa tela de Hopper para criar fundo. O Globo, Rio de Janeiro, 29 ago. 2013. Segundo Caderno, p.5.

MUSEU também mostrará 55 oratórios de coleção mineira. O Globo, Rio de Janeiro, 7 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

NÓBREGA, Guto. **Dica de artista – Pat Freire.** O Globo, Rio de Janeiro, 30 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

OBRA em progresso - Claudia Dowek. O Globo, Rio de Janeiro, 16 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

OBRAS inéditas de Ivan Grillo no Museu da República. O Globo, Rio de Janeiro, 13 jul. 2013. Segundo Caderno, p.12.

OMAR Salomão e Fabricio Lopez encerram hoje suas mostras. O Globo, Rio de Janeiro, 24 ago. 2013. Segundo Caderno, p.12.

OSWALD, Vivian. **Mira Schendel Monumental.** O Globo, Rio de Janeiro, 25 set. 2013. Segundo Caderno, p.1-2.

OSWALD, Vivian. **Um Rio traduzido em arte.** O Globo, Rio de Janeiro, 20 jul. 2013. Segundo Caderno, p.1.

PILONI, Mônica. **Dica de artista - Carina Weidle.** O Globo, Rio de Janeiro, 22 jul. 2013. Segundo Caderno, p.2.

QUEIROGA, Suzana. **Dica de artista - Suzana Queiroga.** O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

RESTAURADORA receberá 49% do valor dos ingressos. O Globo, Rio de Janeiro, 22 ago. 2013. Segundo Caderno, p.3.

RISTOW, Fabiano. **Nelson Leiner não pretende recuperar obras nos EUA.** O Globo, Rio de Janeiro, 7 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

ROSANA Ricalde deixa Laura Alvim. O Globo, Rio de Janeiro, 10 ago. 2013. Segundo Caderno, p.3.

RUBIN, Nani. **Beatriz ao vivo.** O Globo, Rio de Janeiro, 27 ago. 2013. Segundo Caderno, p.1-2.

RUBIN, Nani. **Desvios do olhar.** O Globo, Rio de Janeiro, 2 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

RUBIN, Nani. **Dribles e manobras- A arte com o impacto visual dos esportes.** O Globo, Rio de Janeiro, 10 ago. 2013. Segundo Caderno, p.12.

RUBIN, Nani. **Imagem e poder.** O Globo, Rio de Janeiro, 16 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

RUBIN, Nani. **Obras em movimento.** O Globo, Rio de Janeiro, 7 ago. 2013. Segundo Caderno, p.1.

SALOMONE, Roberta. **A difusão do ilustrador da vida americana no século XX.** O Globo, Rio de Janeiro, 18 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

SANT'ANNA, Alice. **A arte embaralhada de Maíra das Neves.** O Globo, Rio de Janeiro, 16 ago. 2013. Segundo Caderno, p.4.

SANT'ANNA, Alice. **Cacos da vida bem longe do aparador.** O Globo, Rio de Janeiro, 26 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

SANT'ANNA, Alice. **Na Coreia, árvores com 'personalidade'.** O Globo, Rio de Janeiro, 27 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

SANT'ANNA, Alice. **De fino trato**. O Globo, Rio de Janeiro, 5 jul. 2013. Segundo Caderno, p.4.

SHIMADA, Gian. **Dica de artista – Marcelo Oliveira**. O Globo, Rio de Janeiro, 23 set. 2013. Segundo Caderno, p.6.

TARDÁGUILA, Cristina. **Copacabana ganha galeria de 280 m2**. O Globo, Rio de Janeiro, 28 ago. 2013. Segundo Caderno, p.2.

TARDÁGUILA, Cristina. **Pássaros, ondas, espelhos e arte com um pouco de paz**. O Globo, Rio de Janeiro, 27 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

TARDÁGUILA, Cristina. **Polícia britânica prende 19 por roubo de arte**. O Globo, Rio de Janeiro, 11 set. 2013. Segundo Caderno, p.10.

TATE abre obra-museu na África. O Globo, Rio de Janeiro, 2 jul. 2013. Segundo Caderno, p.10.

VELASCO, Mateu. **Dica de artista – Alander Especie**. O Globo, Rio de Janeiro, 2 set. 2013. Segundo Caderno, p.4.

VELASCO, Suzana. **A arte de Bispo do Rosário, sem negar a loucura**. O Globo, Rio de Janeiro, 1 ago. 2013. Segundo Caderno, p.10.

VELASCO, Suzana. **Almir Mavignier: o ritmo da geometria**. O Globo, Rio de Janeiro, 2 set. 2013. Segundo Caderno, p.1.