

MARCELO VALADARES

AS ARTES PLÁSTICAS NO BRANCO E PRETO DA FOLHA:

estudo das artes plásticas na Folha de S. Paulo nos anos de 1990 a 2003.

Belo Horizonte
Maio/2007

Marcelo Valadares

AS ARTES PLÁSTICAS NO BRANCO E PRETO DA FOLHA

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social, do Departamento de Ciência da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte- UNI-BH, como requisito parcial para obtenção de título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Nísio Teixeira

Belo Horizonte
Maio/2007

A todos que contribuíram para minha
formação ao longo da vida. Família,
amigos e professores.

“Em qualquer idade somos insatisfeitos na moldura da nossa vida - ela é mais rica, imprevisível e complexa para conter-se em adjetivos como triste ou alegre. E a fantasia proporcionada por um livro, um filme, uma peça teatral, pode suprir as lacunas e alimentar os sonhos pela magia que nos faz sentir fisicamente, com a carne e o sangue, o que a ficção cria. Somos transportados para um lugar que não é nosso, mas é aquele que nossa sensibilidade nos leva – nós transcendemos pela fruição estética.

A arte proporciona esse prodígio: adquirir vivências do que não vivemos.

Nem viveremos”.

Alcione Araújo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 Arte e Indústria Cultural	8
1.1 A definição de arte.....	8
1.2 A arte no Brasil.....	13
1.3 A arte versus indústria cultural.....	18
2 Jornalismo cultural	21
2.1 A segmentação.....	21
2.2 Jornalismo Cultural.....	22
2.3 O jornalismo cultural da Folha de S. Paulo.....	30
3 Em Branco e preto	33
3.1 Metodologia.....	35
3.2 Análise das críticas.....	38
3.2.1- Tipos de críticas.....	38
3.2.2- “Leda Catunda usa máquina de costura para remendar seu surrealismo juvenil”.....	39
3.2.3- “Retrospectiva busca significado maior”.....	41
3.2.4- “Panorama apresenta a crise da pintura”.....	42
3.2.5- “Viagem pelo Brasil de Tarsila ao Carandiru”.....	44
3.2.6- “Lygia Pape deseja feliz dia das mães”.....	47
3.2.7- “Pintura parece macia”.....	49
3.2.8- “O <i>American Dream</i> e o Monge”.....	50
3.2.9- “Tunga atrai e distrai com seus ímãs”.....	53
3.2.10- “Evento mostra uma arte correta, mas sem propostas”.....	55
3.2.11- “Mostras diplomáticas esclarecem geopolítica atual”.....	56
CONCLUSÃO	58
BIBLIOGRAFIA	61
ANEXOS	64

INTRODUÇÃO

Arte, Indústria Cultural, Jornalismo e Brasil. Todos esses termos se tornam ainda mais complexos ao serem unidos em uma mesma frase, livro ou estudo científico. Sozinhos seus conceitos são complexos e múltiplos. Quantos tipos de Artes podem-se citar? Quantos conceitos, “bons” e “maus”, sobre Indústria Cultural existem? Qual deve ser o papel do Jornalismo Cultural: informar ou educar? Quantos Brasis existem? E qual deve ser o papel dessas “instituições” no Brasil? Sim, Arte, Indústria Cultural e jornalismo se tornam instituições de extrema importância num país com diversas mazelas. Eles, juntos, têm a capacidade de transformar uma sociedade, tanto para o bem, quanto para o mal. Foi a partir desses questionamentos que o trabalho a seguir se desenvolveu.

Como objeto de análise para esse trabalho foi utilizado o livro “Em Preto e branco: Artes Brasileiras na Folha” organizado por Artur Netrovski. A escolha desse livro se deu por ele abranger um período de 13 anos (1990 – 2003), de reportagens, artigos e resenhas do jornal Folha de S. Paulo. Além disso, a coletânea dessas matérias representa um retrato da Folha sobre a própria Folha. O livro é uma visão oficial do que realmente foi relevante para o jornalismo cultural praticado pelo veículo no período, tornando mais forte a proposta dessa pesquisa.

O objetivo do livro, segundo Netrovski (2004), foi deixar registrada a história das artes nesse período, sem classificar os textos pela sua genialidade escrita, mas sim pelo seu conteúdo artístico, pelo que o assunto apresentou de relevante na época em que foi escrito. Com isso os textos encontrados nesse livro contêm as “brevidades, parcialidades e inadequações, lado a lado com profundidades e brilhos” (Netrovski, 2004, p.7).

No período abordado, 1990 a 2003, classificar o que é arte tornou-se um assunto ainda mais polêmico, principalmente pela presença e/ou interferência da indústria cultural, fazendo com que o discurso sobre as manifestações artísticas nos cadernos de cultura também fosse marcado por muitas discussões e transformações. O jornal Folha de S. Paulo foi escolhido como material empírico por ser o mais lido e alcançar diversas regiões do país. Na década de 1980, após a ditadura militar, o jornal se tornou o mais vendido do Brasil e, no ano de 2006, segundo o jornal, a circulação média foi de 287.842 em dias úteis e 360.994 aos domingos, chegando a 1.824.000 de leitores.

A proposta desse trabalho é analisar como o jornalismo cultural da Folha de S. Paulo abordou valores artísticos brasileiros – no caso específico, por razões de delimitação da pesquisa, foram selecionados os textos referentes às artes plásticas. Então, em parte, além de analisar a carga ideológica presente nas críticas da Folha de S. Paulo sobre esse setor, o trabalho acaba por fazer também a leitura de uma história da cobertura das artes plásticas no jornal.

A importância acadêmica desse trabalho ocorre ao fazer um estudo sobre o panorama das artes plásticas, que pode ser utilizado por comunicadores e artistas como forma de analisar o cenário artístico retratado pelo jornalismo, mais especificamente pela Folha de S. Paulo, além de poder ajudar na contextualização e compreensão da forma como os jornalistas classificam esse tipo de arte e quais são os critérios e formas de críticas utilizadas pelos mesmos nos trabalhos. Para a área do jornalismo, esse trabalho poderá contribuir com uma explanação de como a arte brasileira é mostrada através do jornalismo cultural de um importante jornal do país e apontar sugestões para o que se pode mudar no jornalismo cultural produzido atualmente.

Esse trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro deles, “Arte e Indústria Cultural” foi, por sua vez, dividido em três tópicos. O primeiro traz uma

contextualização e algumas linhas de pensamento existentes sobre o conceito de arte e nesse capítulo ganharam vozes os seguintes autores: Anne Cauquelin, Marilena Chauí, Maria Ribas, Walter Benjamin, Jorge Coli e Teixeira Coelho. Em um segundo tópico uma pequena contextualização das artes Brasileiras é apresentada. Isso se deu pelo objeto de análise abordar, na sua maioria, a arte feita no Brasil. Para isso, utilizou-se os autores Ferreira Gullar e Maria Helena Andrés. O último tópico desse capítulo contextualiza e classifica a Indústria Cultural e como ela ganhou espaço frente às artes. Para esse assunto os seguintes autores foram utilizados: Edgar Morin, Walter Benjamin, Teixeira Coelho, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Marilena Chauí.

O segundo capítulo desse trabalho aborda as questões que envolvem o jornalismo cultural. Foi dividido em três partes: A primeira faz uma introdução de como e porque houve a segmentação do jornalismo. Nesse tópico foram utilizados os seguintes autores: Adilson Citéli, Milton José Pinto e José Marques de Melo. A segunda parte desse capítulo apresenta a discussão sobre o jornalismo cultural, desde sua história até a forma, e como se faz jornalismo cultural no Brasil. Os autores utilizados foram: Daniel Piza, Leonardo Cunha, Luiz Henrique Magalhães, Nísio Teixeira, Evaldo Mocarzel, Sandra Nascimento, Anderson Aníbal e Ferreira Gullar. E como último item do capítulo, discute-se o jornalismo cultural da Folha de S. Paulo, através dos textos presentes no livro de Artur Nestrovski, o objeto de análise desse trabalho, e o Manual de Redação da Folha de S.Paulo.

A análise do objeto de pesquisa é apresentada no terceiro capítulo, junto a essa apresentação está à metodologia utilizada para a pesquisa. Na análise foram utilizadas nove categorias, que são especificadas nesse capítulo, e aplicadas em 10 textos sobre artes plásticas presentes no livro “Em Branco e Preto - Artes Brasileiras na Folha”.

1. Arte e Indústria Cultural

1.1 - A definição de arte

Segundo Marilena Chauí (1999) o termo arte é derivado do latim *ars*, que em grego significa *techne*, técnica. A análise morfológica leva ao primeiro significado do conceito, segundo a autora, nesse contexto a arte é classificada como técnicas/regras para a execução das atividades humanas: arte médica, política, lógica.

Anne Cauquelin (2005) complementa que as teorias sobre arte surgem na Grécia antiga a partir de pensamentos de Platão, ora voltados para a técnica, ora para o belo. No primeiro paradigma, segundo Chauí (1999), arte representava tudo que derivava do pensamento humano. Platão, segundo a autora, não diferenciava a arte da ciência e da filosofia. De acordo com Cauquelin (2005), o pensador já teorizava a respeito do belo e da unicidade de alguns objetos.

Não há na obra de Platão discurso especificamente dedicado à arte. Não há teorias da arte propriamente dita, mas notações dispersas a respeito, ora prática, de certas artes (*Tekné*), ora da idéia de belo. (Cauquelin, 2005, p.28.)

De acordo com Maria Ribas (1996) a palavra arte assumiu diferentes papéis ao longo da história, em um grande espaço de tempo, as funções dos artefatos eram bem definidas. Segundo a autora, para os primitivos, por exemplo, as imagens eram feitas para a proteção de algum mal sobrenatural, que para eles, eram reais. “Tudo indica que, para os primitivos, o real e sua representação confundiam-se” (Ribas, 1996, p.43).

O que dava valor aos objetos referidos pela autora era a funcionalidade perante a função que lhe davam, não pelo seu valor estético. “Um artefato, neste sentido, era considerado belo por ter sido (bem) feito para um determinado fim, o que não implicava necessariamente que fosse algo bonito de se olhar” (Ribas, 1996, p.43).

Ribas afirma que, tanto na Antiguidade clássica como na Idade Média, existia uma valorização estética, porém ela não era conscientemente reconhecida. Essa atitude, segundo a autora, permaneceu até o século XVIII quando houve a distinção entre Belas artes¹ e produtos industriais. A partir da Renascença² iniciou-se o processo de separação entre a arte e a técnica. De acordo com Chauí (1999), isso aconteceu por haver a valorização do trabalho pela sociedade, tornando a técnica, em todo conhecimento que é útil ao homem, e a arte em tudo aquilo que tem como fim o belo. A autora afirma que a partir desse momento surge a concepção do belo e o modo como hoje entendemos a arte. Definem-se as sete artes ou belas artes. Ribas afirma que, foi a partir disso que começou-se a julgar os objetos artísticos por questões estéticas autônomas, e não mais, por sua utilidade.

A partir dessas transformações, diversas teorias sobre o que é arte foram fundadas. Walter Benjamin (2000) afirma que um dos fatores primordiais para o surgimento da unicidade de objetos artísticos foi o culto, profano ou religioso, que incorporou obras de arte a um conjunto de relações tradicionais.

Jorge Coli (2000) afirma que existem diversas concepções sobre esse conceito. O autor esclarece que apesar de existir inúmeras definições para arte e isso acarretar certa complexidade para o tema, a distinção de uma obra artística é simples.

Todos sabemos que a Mona Lisa, que a Nona Sinfonia de Beethoven, que a Divina Comédia, que Guernica de Picasso ou o Davi de Michelangelo são indiscutivelmente, uma obra de arte. Assim, mesmo sem possuímos uma definição clara e lógica do conceito, somos capazes de identificar algumas produções de cultura em que vivemos como sendo “arte”. (Coli, 2000, p.8)

¹ Pintura, escultura, arquitetura, poesia, música, teatro e dança.

² Renascença foi o período do renascimento das letras e das artes. Esse movimento iniciou-se na Itália no início do século XIV. (In: <http://www.encyclopedia.com.br/>)

Segundo Coli, cada cultura tem seus instrumentos para identificar e definir os objetos artísticos. Ele afirma que, na cultura ocidental, um dos principais modos de transformar um objeto em arte é o discurso. Anne Cauquelin (2005) complementa que variados discursos de diversas áreas contribuem para a construção teórica da arte. Como exemplo cita a Linguística, a Semiologia, a Psicanálise, a Hermenêutica, a Fenomenologia e a História, no campo da ciência, além da mídia e do público, no campo que chama de *Doxa teorizante*, ou seja, tudo aquilo que não é científico, mas que de alguma forma contribui com a teoria.

Coli (2000) afirma que a crítica tem a capacidade de definir o que é arte, assim como de classificá-la, criando, então, a hierarquização do objeto artístico. Essa classificação, segundo o autor, muitas vezes trata de julgamentos óbvios, sem muita lógica. Ele ressalta que boa parte dos críticos classifica arte com a visão do senso comum, sem ter um estudo consistente para afirmar por que algo tem valor ou não.

Além do discurso, Jorge Coli ressalta a importância do local onde o objeto está instalado e as atitudes e reações frente às obras como principais instrumentos para a definição do valor artístico.

As definições estilísticas, segundo o autor, ajudam a dar aos discursos sobre artes um tom mais científico. Ele define estilo como uma recorrência de constantes, que podem ser expressas na linguagem, assunto, material utilizado, ou em outra forma de expressão. O estilo assemelha uma obra de outra. “A idéia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes no interior da obra de arte.” (COLI, 2000, p.25). O estilo seria como uma assinatura de um autor nas obras. Coli afirma ainda que, se conhecemos um estilo de certo artista, reconheceremos facilmente sua obra. Também diz que um estilo não pertence apenas a um artista ele pode ser ampliado a um período histórico.

Apesar do conceito de estilo ajudar a entender o objeto artístico, a obra de arte, segundo Coli, não se reduz somente a esse conceito: ela muitas vezes é mais abrangente do que a definição que lhe foi empregada. O autor critica o discurso em que a idéia de estilo se torna suficiente. Ele afirma que muitos críticos e historiadores se contentam em apenas rotular uma obra, sem buscar realmente compreendê-la. Coli questiona que essas classificações apenas empobrecem o trabalho dos artistas e afirma que o importante seria “descobrir o que o artista revela como preocupações, como visão, qual a sua especificidade entre as artes do seu tempo”. (Coli, 2000, p.35). Essa também é uma crítica que Daniel Piza (2004) faz a respeito do Jornalismo cultural contemporâneo que será discutido no próximo capítulo.

Segundo Cauquelin (2006), a partir da Escola de Frankfurt³, com a não existência de um estatuto das artes, passa-se a questionar a idéia de arte independente e de uma teoria universal para o conceito de arte. Segundo a autora, a Escola Crítica questiona também as opiniões firmes e definitivas sobre arte e aponta desafios que uma teoria crítica tem que resolver.

Mas nada é evidência em arte; muito ao contrário, trata-se de um terreno minado por sua relação ambígua com a sociedade - ela se coloca fora da realidade social ou está ligada a ela por alguma articulação invisível? Pertence a uma esfera autônoma ou está submetida às posições ideológicas dominantes? E mais, essa dependência conduz necessariamente à submissão ou pode se transformar em transgressão, e por qual meio? (Cauquelin, 2006, p.80)

Marilena Chauí (1999) aponta dois tipos de filosofia que derivaram da relação arte e sociedade. O primeiro defende que arte é arte somente se for pura, se preocupar

³ Nome utilizado para designar um movimento de pensadores surgidos na Alemanha na década de 1920. Segundo Américo Diogo, os principais teóricos dessa escola foram Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, cujo lema era sempre provocar a negação para entender a razão. Os dois escreveram em

apenas com a forma e esquecer o conteúdo, abstendo de problemas sociais, históricos e econômicos. A segunda defende que o artista tem que adotar um papel crítico diante da realidade da sua sociedade, e assim, é a mensagem que interessa, mesmo que a forma seja precária. Chauí a denomina de arte engajada. Segundo a autora essas duas visões são problemáticas, pois cada uma valoriza um aspecto negando o outro: são dois extremos, e sua forma é radical.

De acordo com Cauquelin, Marcel Duchamp⁴ representa o comportamento que desencadeou um novo conceito de arte: a arte contemporânea. A autora classifica esse novo estilo de arte como sendo o rompimento com a arte moderna, que se destinava ao consumo, para a arte da comunicação. Além do conteúdo, Duchamp se preocupava com a repercussão que a obra iria atingir: ao apresentar “A Fonte”, um mictório sobre um pedestal (1917), não quis chamar a atenção para um trabalho que impressionasse por sua estética, ele quis criticar e fazer as pessoas pensarem no que é arte. Ele mostrou que não é o valor estético que faz uma obra arte, e sim, o contexto onde ele é apresentado. Seu trabalho não impressionava por sua beleza, e sim, “pela maneira na qual encarava a relação de seu trabalho com o regime da arte”. (Cauquelin, 2005, p.89)

Desde o início das teorias da arte até os dias de hoje, a conceituação de arte passou por grandes mudanças. Segundo Teixeira Coelho (2001), na pós-modernidade, as teorias e estilos de arte não são superados, “uma teoria, uma visão de mundo não supera outra: convive com ela” (Coelho,2001, p.27). Hoje, além de definir o que é arte ou não, o teórico ainda têm que classificar se o objeto é, ou não, produto da indústria cultural.

Marilena Chauí (1999) afirma que a modernidade inventou o desencantamento com o mundo, fez com que a mistificação se tornasse razão, a magia transformou-se em

1947, o livro “Dialética do esclarecimento”, referência para a Escola de Frankfurt. (em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes>, acesso em: 25/05/07)

ciência e lógica. Foi esse processo que fez com que a arte se tornasse livre da função religiosa. Porém, a autora destaca que, a partir da industrialização, a arte se prendeu a outra linha: ao capitalismo, tornando produto cultural.

1.2 - A arte no Brasil

De acordo com Ferreira Gullar (1997) o processo de formação cultural no Brasil aconteceu com a incorporação do que veio do exterior.

A fonte de criação artística é a experiência particular, ou seja, o reflexo de que o artista vive, experimenta, conhece da vida, do meio. Essa experiência não exclui, mas antes, implica a massa de informações acumuladas nele e que têm as mais próximas e mais distantes origens. (Gullar, 1997, p.98).

Segundo Gullar, a obra é um resumo dessas questões, por isso, afirma que não é possível existir uma arte puramente Brasileira.

Maria Helena Andrés (2000) também afirma que no Brasil a arte passou por diversos momentos, sempre influenciada pelo que acontecia fora do país, porém com algum tempo de atraso. Andrés defende que para a arte alcançar seu auge, precisa passar por um movimento de integração entre diversas áreas do conhecimento. No Brasil, cita alguns dos momentos que esse fato ocorreu: como no Barroco⁵, em que a arquitetura se integrava à pintura e à escultura; e no modernismo⁶, em que os artistas romperam com o academicismo vigente na época e construíram uma nova forma de pensar arte.

⁴ Marcel Duchamp, 1887-1968 - França

⁵ O Barroco foi um período estilístico e filosófico da História da sociedade ocidental, ocorrido durante os séculos XVI e XVII na Europa e XVII e XVIII na América, inspirado na religiosidade. (Em: <http://www.mac.usp.br>, acesso em: 25/04/07)

⁶ “O Modernismo Brasileiro é um movimento de amplo espectro cultural, desencadeado tardiamente nos anos 20, nele convergindo elementos das vanguardas acontecidas na Europa antes da Primeira Guerra

Maria Helena Andrés também destaca na história da Arte brasileira a Semana de Arte Moderna⁷ de 1922, que marcou a chegada do modernismo no país. O movimento Brasileiro, segundo a autora, representou a emancipação da Arte produzida no Brasil.

Enquanto na Europa o processo de evolução da arte moderna já vinha desenvolvendo desde o final do século XIX, no Brasil esse movimento chegou com atraso de meio século. Naquela época, as idéias acadêmicas eram difundidas nas escolas de Belas Artes e nos cursos particulares. A única forma de contato com os movimentos de vanguarda europeus acontecia através dos poucos artistas que tinham oportunidade de viajar para o exterior. (Andrés, 2000, p.108)

Os modernistas buscavam colocar na arte Brasileira, aspectos da cultura nacional. Antes da Semana de Arte Moderna, a autora afirma que, no Brasil, apenas dois artistas modernistas, conseguiram expor trabalhos que apresentavam essa característica: Lasar Segall⁸, em 1913 e Anita Malfatti⁹, em 1917. A autora afirma que quando os artistas regressavam da Europa com novas idéias e aplicavam-nas aos seus trabalhos, eram combatidos pela crítica e pela imprensa.

Depois dos debates de 1922, Andrés diz que o cenário das artes brasileiras foi se transformando, houve criações de museus, como o Museu de Arte de São Paulo em 1947, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1948 e o Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, além de escolas de Belas Artes e Salões de Arte Moderna que ajudavam na expansão do modernismo. A arquitetura brasileira, segundo a

Mundial - C2i0N0e, Cubismo e Futurismo - assimiladas antropofagicamente em fragmentos justapostos e misturados.”(Em: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx>, acesso em: 25/05/07)

⁷ Artistas plásticos, músicos poetas aliaram-se para a criação de um movimento que revolucionasse as artes no Brasil. (Em: <http://www.mac.usp.br/> acesso em 22/05/2007)

⁸ Nascido em Vilna, capital da Lituânia, foi discípulo de Antokolski, um dos mais importantes escultores russos do século XIX. Vem ao Brasil pela primeira vez em 1913, e muda para o país em 1920. Mestre do expressionismo e um dos introdutores do modernismo no Brasil. (Em: <http://www.mac.usp.br/> acesso em 22/05/2007)

⁹ Nascida em São Paulo em 1889. Segundo Andrés, um artigo de Monteiro Lobato a crucificava a exposição de 1917, ele comparava os desenhos de Anita "aos desenhos dos internos dos manicômios"

autora, também contribuiu com a expansão do modernismo ao alcançar destaque internacional e inserir arte brasileiras nos projetos.

Em 1951, ocorreu no Brasil a primeira Bienal, de acordo com Andrés, um novo horizonte para as artes brasileiras foi aberto. “Foi o ponto de partida para a completa revisão das idéias ainda persistentes de regionalismo ou nacionalismo” (Andrés, 200, p.109). A partir desse momento, segundo Andrés, os artistas brasileiros tiveram oportunidade de vislumbrar obras de grandes artistas, com isso, tiveram novas influências como o concretismo suíço, a *Action Painting* e a Pop Art. Segundo Maria Helena Andrés, a Bienal permitiu além da integração de culturas, também vislumbrar o que acontecia no mundo a partir de discussões, contemplações de obras e contato com artistas e críticos de fora.

De acordo com a autora são movimentos que integram as artes ocorridas no Brasil como Festivais de Inverno, Bienais, semanas de Arte Moderna, que possibilitam ao artista novas idéias e caminhos.

Maria Helena Andrés afirma que, no século XXI, as sínteses das obras estão cada vez mais comuns, e no Brasil isso pode ser vislumbrado nas artes contemporâneas como: instalações e performances, imagens e textos, arte e tecnologia, elementos lúdicos, sensoriais, conceituais e virtuais em um só processo artístico.

1.3 - A arte versus indústria cultural

O início do capitalismo trouxe para o mundo uma nova visão do que é arte, os objetos artísticos passaram a ser vistos como objetos de consumo. Edgar Morín (2000) afirma que o capitalismo atingiu a todas as formas de cultura, e a partir da revolução industrial, começou a haver a produção em série das artes. Walter Benjamin (2000)

afirma que o “novo” sistema organizacional da sociedade mudou a forma de pensar, produzir e até de reproduzir arte. Benjamin define que a massa gerou novas formas de comportamento frente às artes. A qualidade foi substituída pela quantidade.

Teixeira Coelho (1980) argumenta que para discutir indústria cultural é necessário caracterizar três termos: indústria cultural, cultura de massa e meios de comunicação de massa. O autor afirma que a relação entre esses conceitos parece estar sempre ligada, mas não é assim. A semelhança entre eles, segundo Coelho, é que os três surgem a partir da industrialização. Segundo o autor, os meios de comunicação fizeram surgir, junto com outros produtos, (como a Opereta e o teatro de revista), uma cultura de massa. E a cultura de massa, associada a outros fatores, criou a Indústria cultural.

Assim, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma de trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral. (Teixeira Coelho, 1980, p.10)

Segundo Adorno e Horkheimer (apud Teixeira, Cunha e Magalhães, 1998), essa característica da Indústria Cultural de estar dentro de uma estrutura capitalista, onde o produto cultural é produzido como se fossem objetos de consumo, transforma a arte em mercadoria e em entretenimento. Afirmando ainda que, quem consome desse produto cultural assume uma postura alienada.

Já Edgar Morin (1999), diferencia a Indústria Cultural frente a outros tipos de indústria: essa, mesmo recorrendo a uma produção em série, ainda possui sua unicidade.

A indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas. Um filme pode ser concebido em função de algumas receitas padrão (intriga amorosa,

Happy end), mas deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade. Do mesmo modo, um programa de rádio, uma canção. Por outro lado, a informação, a grande imprensa pescam cada dia o novo, o contingente, o “acontecimento”, isto é, o individual. Fazem o acontecimento passar por seus moldes para restituí-lo em sua unicidade. (Morín, 2000, p.25)

Teixeira Coelho (2001) afirma que a partir do séc. XIX, a arte esta em toda parte. Isso, segundo o autor, se dá pelas transformações e associações ente arte e indústria, arte e máquina e arte e técnica.

À medida que o século avança, tudo – da publicidade à moda, do projeto de máquinas ao trato corporal – vai incorporando, se não o processo da arte, pelo menos as aparências formais da arte. E a vampirização não se faz apenas sobre as formas da arte, mas também sobre seus termos e conceitos. Tudo, claro, de pacotilha, tudo manipulado do exterior, num discurso sem conteúdo e sem referente. (Coelho, 2001, p.33)

A massificação da indústria cultural ainda tem como característica a reprodução. Segundo Benjamin (2000), no sistema capitalista, as pessoas querem cada vez mais ter os bens próximos a ela, com isso as reproduções de obras de arte aumentam. O autor defende que multiplicar uma obra de arte é transformar um objeto único em cultura de massa, tirando-lhe suas tradições e transformando seus valores.

Benjamin defende que está ocorrendo um declínio da obra de arte e apresenta duas circunstâncias para esse acontecimento e duas tendências das massas.

(as massas) elas exigem, por um lado, que as coisas se lhe tornem espacial e humanamente “mais próximas”, e tendem, por outra, a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez (Benjamin, 2000, p.228).

Walter Benjamim defende ainda que “a técnica de reprodução aplicada às obras de arte modificam a atitude da massa diante da arte” (Benjamim, 2000, p.244). Afirma que muitas vezes a massa se coloca como reacionária frente a uma obra e em outras progressistas. Isso segundo ele, tem uma importância social.

À medida que diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra. Frui-se sem criticar, aquilo que é convencional, o que é verdadeiramente novo é criticado com repugnância. (Benjamim, 2000, p.244).

Marilena Chauí afirma que, apesar da arte estar em todas as partes, a Indústria cultural não a democratizou. Classifica que a arte transformou-se em mais uma barreira social, um produto de consumo, que traz prestígio político e controle cultural. A autora alerta que a arte corre o risco de perder três de suas características: “1. de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas; 2. de trabalho de criação, tornarem-se eventos para consumo; 3. de experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo.” (Chauí, 1999, p.329.)

Chauí classifica como fundamental que ocorra democratização dos bens culturais. Acredita que a arte tem que ser direito de todos, não privilégio de alguns, e critica a separação dos bens de cultura em caro e barato, argumentando que isso gera a classificação de elite culta e massa inculta. Ela afirma também que é necessário acabar com a falsa idéia de que todos podem consumir a cultura que quiserem.

Basta darmos atenção aos horários dos programas de rádio e televisão ou ao que é vendido nas bancas de jornais e revistas para vermos que, através dos preços, as empresas de divulgação cultural já selecionam de ante mão o que cada grupo social pode e deve ouvir, ver ou ler. (Chauí, 330, 1999).

Para Chauí, a massificação suprime a difusão da cultura, banaliza a expressão artística e intelectual e vulgariza a arte e o conhecimento. Ela afirma ainda, que o rádio e a televisão manifestam mais do que todos os outros meios de comunicação os traços da indústria cultural.

Para atender a vontade dos patrocinadores os meios dividem o público em classes, e os horários, preços e conteúdos são organizados de acordo com essas classes. A figura do patrocinador, de acordo com Chauí, determina também a forma e o conteúdo dos meios de comunicação. Essa influência é indireta. Ela explica que uma empresa, ao colocar um investimento em um produto da mídia, não vai correr o risco de ter uma notícia desfavorável ao seu negócio, já que os mídias não querem perder o dinheiro colocado pelo patrocinador.

Chauí menciona ainda a mídia eletrônica como um dos causadores pela falta de interesse pelas artes. Afirma que esses meios produzem na mente do público a dispersão e a infantilização, isso segundo ela, se dá por haver a divisão da programação em blocos. Essa quebra leva o espectador a concentrar-se apenas nos 7 ou 10 minutos de programação. Esse hábito, segundo a filósofa, é levado para a vida cotidiana das pessoas.

A atenção e a concentração, a capacidade de abstração intelectual e de exercício do pensamento foram destruídas. Como esperar que possam desejar pela forma de arte e pensamento? (Chauí, 1999, p332).

Já a infantilização, outro motivo apontado pela autora para o desinteresse do público pelas produções artísticas, acontece por a mídia oferecer ao espectador o que ele quer ver, saciando imediatamente seu desejo. De acordo com a autora a mídia transforma a cultura em diversão e entretenimento, não exige que o público pense ou sinta o trabalho evitando a real compreensão. Chauí coloca que os meios de

comunicação não geram nem amor nem ódio. “A mídia nos satisfaz porque nada nos pede, senão que permaneçamos para sempre infantis” (Chauí, 1999, p332).

Adorno e Horkheimer afirmam que a civilização atual busca conferir grau de semelhança a tudo. “Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si”. (Adorno e Horkheimer in Lima, 2000, p.170).

2- Jornalismo cultural

2.1- A segmentação

Segundo Adilson Citelli (2004), o discurso jornalístico, com as mudanças sociais e tecnológicas do mundo contemporâneo, sofreu grandes mudanças, passando a ser exercitado de maneira segmentada. O jornalismo passou a ter “produtos” para públicos com interesses diversificados. Essa segmentação, de acordo com o autor, também aconteceu dentro dos jornais e as editorias se tornaram mais específicas.

Secções como esporte, polícia, economia – ou os editoriais – possuem particularidades que acentuam ou distendem procedimentos persuasivos. Enquanto as pequenas notas de cidade ou polícia possuem dominância informativa, o editorial, ou artigo crítico/analítico feito por colunista, tem maior preocupação opinativa. (Citelli, 2004, p. 77).

O autor afirma que o discurso opinativo possui o poder de convencimento maior do que o que não é. Milton José Pinto (1999) ressalta a importância dos discursos como práticas sociais integrantes de um contexto sócio histórico.

O discurso tem papel fundamental na reprodução, manutenção ou transformação das representações que as pessoas fazem e das relações e identidades com que se definem numa sociedade, pois é por meio dos textos que se travam as batalhas, que, no nosso dia a dia, levam os participantes de um processo comunicacional a procurar dar a última palavra (Pinto, 1999, p.24).

Pinto (1999) defende que quem produz um texto não é inteiramente responsável pelo conteúdo e representações que nele aparecem. Afirma que todo discurso possui várias vozes ou citações, que, podem ser baseadas em textos do passado ou contemporâneos e o autor pode ser citado ou não. Segundo Pinto o emissor normalmente não tem consciência dessa citação.

Dentro do gênero de jornalismo opinativo, José Marques de Melo (1985) afirma que a forma de texto resenha/crítica é mais utilizada pelo jornalismo cultural. A característica desse estilo de texto, segundo o autor, é orientar o público na escolha dos produtos culturais fazendo apreciações, que vão informar e fornecer alguns juízos de valores, ajudando o leitor a formar a sua opinião. Afirma, ainda, que foge ao objetivo da resenha oferecer julgamentos estéticos.

Otávio Frias Junior diz que o jornalista não é mais capaz do que o leitor de julgar os fatos. “Julgando, o jornalista tira o direito de milhares”, segundo Frias, deve-se fornecer argumentos e não julgamentos de valores.

2.2- O jornalismo Cultural

Adorno e Horkheimer (2000) dizem que a sociedade capitalista passou a valorizar o igual, tudo se tornou maquinizado, produzido em série e com a mesma cara. Essa característica citada pelos autores atingiu também a forma de produção do jornalismo cultural.

Segundo Daniel Piza (2004), em seu início os cadernos e publicações destinadas à cultura buscavam uma profunda discussão sobre filosofia e arte, porém, com o tempo, as produções dos cadernos de cultura começaram a ser feitas em série.

Piza (2004) delimita o início do jornalismo Cultural no ano de 1711, na Inglaterra, quando a revista chamada “*The spectator*” foi lançada. Essa revista, segundo o autor, tinha como meta tirar a filosofia das bibliotecas e levá-la para os cafés e bares da cidade. “O jornalismo cultural, dedicado à avaliação de idéias valores e artes é produto de uma era que se inicia depois do renascimento”. (Piza, 2004, p12). Do estilo jornalístico criado pela *Spectator* até o jornalismo cultural existente hoje, muito foi

acrescentado e muito perdido. Piza mostra que, ao longo de sua história, o Jornalismo Cultural incorporou críticos, artigos, reportagens, debates e passou a abordar temas diversos.

A partir do século XX, desde o surgimento dos meios de comunicação de massa, o Jornalismo Cultural, segundo Piza, passou a viver uma crise de identidade e não tem conseguido cumprir sua função com eficácia.

A função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever de senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe. (Piza, 2004, p. 45).

Os autores Leonardo Cunha, Luiz Henrique Magalhães e Nísio Teixeira (2002) afirmam que caso o jornalismo cultural não cumpra as funções citadas acima, ele abre espaço para a indústria cultural “reproduzir incessantemente os mesmo padrões estéticos e temáticos, transformando as obras culturais em artigos produzidos e distribuídos em série”. (Cunha, Magalhães e Teixeira, 2002, p 77).

A jornalista Sandra Nascimento (in Holofote, 2007, 10'), editora adjunta do caderno de cultura do jornal Hoje em dia, afirma que não é possível cobrir todos os eventos culturais de uma cidade, por isso, é necessária uma seleção. Essa seleção, de acordo com a jornalista é feita a partir do que o público quer ver e não ao gosto do jornalista. Com isso as páginas de cultura acabam tendo muitas coberturas de produtos da indústria cultural.

Evaldo Mocarzel (2003) afirma que o principal motivo para o jornalismo cultural brasileiro ter entrado em crise foi a intensificação das produções da indústria

cultural. O autor afirma que o leque de produções culturais aumentou de forma significativa nas últimas décadas, com isso, os jornalistas não conseguem fazer uma cobertura satisfatória ou críticas de qualidade e profundidade. Mocarzel cita ainda que com a explosão da indústria cultural, os jornalistas passaram a adotar “ uma espécie de culto da razão cínica” (Mocarzel, 2003, p 2)

Muitos críticos e jornalistas adoram fazer gracinhas, ironias, enaltecem o próprio ego em detrimento das informações que deveriam ser transmitidas de uma determinada obra para o leitor. Ironizar, em muitos casos, parece ser o caminho mais fácil para ocultar a própria covardia artística. (Mocarzel, 2003, p.2).

Daniel Piza também defende que os jornalistas culturais têm perdido sua credibilidade crítica pela forma como mostram os bens culturais. Piza critica, por exemplo, a forma como normalmente os livros são mostrados pela imprensa, segundo Daniel, maioria das matérias são apenas coberturas realizadas em lançamentos, não há uma análise profunda sobre o assunto abordado pela publicação, muito menos sobre suas repercussões.

Piza aponta três males enfrentados pelo jornalismo cultural. Em primeiro, a excessiva ligação com a agenda, sendo essa sempre destacando os grandes lançamentos; logo após, o tamanho e a qualidade do texto, muito deles copias de releases; por último, a falta de críticas, que cada vez mais perdem espaço no jornalismo cultural.

Há um longo caminho a percorrer no hiato entre os segundos cadernos e os suplementos semanais, entre os discursos superficiais e/ou tribal daqueles e o discurso distante e/ou oratório destes. Isso envolveria também o enriquecimento dos gêneros, pois há excesso de entrevistas em que não se contesta o entrevistado, das resenhas que desperdiçam o pouco espaço com pouca incisividade e sutileza, das colunas que narram o dia a dia do colunista. Faltam perfis que relacionem personalidade do artista com sua criação, críticas que

saibam se deter tanto na estrutura do filme como na sua eventual posição e recepção, articulistas que valorizem especialmente as idéias que mexem com nosso cotidiano. (Piza, 2004, p.67).

Daniel Piza afirma também que os jornalistas precisam escapar das dualidades (Elitismo x Populismo, Variedade x Erudição e Nacional x Internacional) existentes hoje em suas páginas. De acordo com Piza, a primeira dessas dualidades é o fato das pessoas acharem que a cultura é algo inatingível, e a culpa do jornalista nisso, é a de separar o que tem conteúdo mais aprofundado, do que não tem.

Como fator de elitização x populismo, Piza apresenta como argumento uma pesquisa realizada pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte que mostra que dois terços da população não consideram um filme de Spielberg como sendo cultura. A partir dessa pesquisa, concluiu-se que as pessoas associam cultura como algo extremamente distante, inatingível, algo que só os “cultos” podem compreender. Esse fato da elitização cultural, segundo Piza, tem duas formas de ser vista, uma favorável e outra desfavorável.

O autor cita o aspecto favorável da elitização quando, por exemplo, uma pessoa deixa de desfrutar um tipo de cultura por achar difícil no momento, porém posteriormente, após algum estudo, tem a pretensão de desfrutar essa cultura anteriormente deixada de lado. O lado desfavorável dessa elitização é quando alguém se rotula como incapaz de compreender e não busca formas de se instruir para compreender tal cultura. Segundo o autor, o segundo exemplo é o mais comum.

Piza afirma que o jornalista cultural tem um papel fundamental na formação do seu público ajudando-o a alcançar as culturas ditas de difícil acesso. Mas, segundo o autor o que acontece nos jornais hoje é o contrário: o jornalista está cada vez mais expulsando o público, ou com a banalização da cobertura cotidiana, ou com a grande

especialização dos complementos de domingo. O jornalista cita uma frase de Sérgio Augusto que resume seu pensamento: “Precisamos democratizar o elitismo”.

A dualidade Variedade X Erudição faz com que ou o jornal se torne muito elitista ou muito popular; segundo Daniel Piza, um meio termo não existe. Piza observou em sua experiência no Jornal Folha de S. Paulo nos anos de 1992 à 1995, um abismo entre os dois cadernos produzidos pelo jornal; de um lado, está o diário “Ilustrada”, que ele classifica como uma publicação de variedades, ligeira e superficial; do outro, está a publicação de domingos, o “Caderno Mais”, que o autor afirma ser um caderno escrito normalmente por acadêmicos “que não raro esquecem o ponto de vista do leitor menos especializado”. (Piza, 2004, p.9). Apesar de citar a Folha de S. Paulo, o autor complementa que fazer jornalismo cultural sem “meios termos” é comum à grande maioria das publicações brasileiras.

Daniel Piza afirma que outra dicotomia que afeta o jornalismo cultural é a disputa entre os assuntos nacionais contra os internacionais. O jornalista afirma que o leitor tem interesse em saber o que está acontecendo fora do país: quais são os livros lançados, peças e filmes de sucesso, quando um escritor internacional terá seu livro traduzido, entre outros fatos que ocorrem no exterior. Porém, segundo Piza há um enorme preconceito dos jornalistas quanto a esse tipo de matéria, por acharem que o relato e a análise de cultura internacional demonstra uma submissão. Piza, diz que esse pensamento tem como fundamento, além do etnocentrismo, a idéia de que as culturas não se comunicam.

Piza vislumbra que o jornalismo cultural que abrangesse tanto o nacional quanto o internacional entraria na realidade moderna e facilitaria a interpretação da realidade atual. Esse preconceito, de acordo com Piza, só demonstra o quanto o jornalismo cultural está engessado na função de serviço e roteiro.

‘Ser culto é pertencer a todos os tempos e lugares’, disse Octavio Paz, ‘sem deixar de pertencer a seu tempo e lugar’. Note que ele não disse que ser culto é pertencer a seu tempo e lugar, sem deixar de pertencer aos outros; cultura é expandir horizontes, até mesmo para enxergar melhor seu entorno. (Piza, 2004, p.62).

Jorge Coli (2000) afirma que a crítica tem a capacidade de definir o que é arte, assim como classificá-la. É a crítica, segundo Coli, que cria a hierarquização do objeto artístico. Ele afirma que muitos críticos e historiadores se contentam em apenas rotular uma obra, sem buscar realmente compreendê-la. De acordo com Anderson Aníbal (Holofote, 2007, 14’), o papel do crítico é embasar o leitor do jornal para compreender melhor o que está sendo mostrado pelo artista. Também afirma que o crítico é mais uma referência para o espectador.

No jornalismo cultural, segundo Piza, a crítica tem o papel fundamental, pois constrói a opinião sobre a obra de arte, com a qual o leitor pode ou não concordar. O papel do crítico, de acordo com Piza, é entender a obra, colocar-se no lugar de quem vai ler, dar sua opinião com idéias sedimentadas sem preconceitos, questionar e dar uma avaliação embasada.

O jornalista cita algumas características indispensáveis para o texto crítico: é preciso que o texto tenha clareza, coerência e agilidade, informando ao leitor o que é a obra, dando detalhes em um resumo. Além disso, segundo o autor, o jornalista deve analisar mostrando o lado bom e ruim do objeto. Piza afirma ainda que o bom crítico além de ter todas as características acima, ainda consegue contextualizar a obra com a realidade.

Piza identifica no jornalismo cultural alguns tipos de crítica. Classifica como Impressionista toda a crítica em que o jornalista expõe suas primeiras impressões frente à obra. Segundo o autor, esse estilo tem como característica um texto muito adjetivado.

Ele afirma que não há sinceridade com o leitor nesse tipo de crítica por tratar de um olhar imediatista.

A crítica estruturalista, segundo Piza, é mais objetiva, e como o nome diz, visa a analisar a estrutura da obra. Tem como característica buscar pontos de referência dos quais discussões podem ser estabelecidas, porém, segundo o autor, essas críticas buscam uma objetividade que não existe. Ela não informa ao leitor a importância da obra, apenas a analisa.

Outro tipo de crítica identificada por Piza fala sobre o autor, além de remeter à importância, aos modos, aos temas e à recepção do público. Esse estilo, de acordo com Piza, tende a deixar de lado a análise da obra.

Por último, Piza identifica a crítica que discute o tema proposto pela obra. Essa crítica, segundo o autor, tem um tom sociológico. Exemplifica com as críticas que abordam um romance histórico mais pelo lado da representação da época do que pelas qualidades narrativas.

A boa resenha, portanto, e ainda que em pouco espaço, deve buscar uma combinação desses atributos: sinceridade, objetividade, preocupação com o autor e o tema, e deva ser em si uma peça cultural, um texto que traga novidade e reflexão para o leitor. (Piza, 2004, p. 71).

Segundo Anderson Aníbal (2007) a função do jornalista cultural tem mudado. Ele afirma que os grandes meios de comunicação, ao invés de serem registros históricos e de fazerem discussões profundas, estão tratando a cultura apenas como notícia e informação. Aníbal afirma que a culpa não é dos jornalistas, mas dos meios de comunicação, que impõem a seus profissionais uma rotina de trabalho que incapacita uma abordagem mais aprofundada. “Os veículos querem notícia, não interessa se com conteúdo ou não. Estão pedindo para os jornalistas darem a notícia, quando, onde e quanto custa”. (Aníbal, Holofote, 2007, 20’).

Daniel Piza afirma que o “hard news” (notícias quentes), do jornalismo cultural é menor do que em outras editorias. As notícias culturais, de acordo com o autor, destacam mais o futuro, do que o que está acontecendo, ou o que já aconteceu. Apesar disso, o autor afirma que as notícias também têm seu espaço e são relevantes para o jornalismo cultural. Ele exemplifica reportagens noticiosas como sendo matérias que tratam de assuntos voltados para: política cultural, (uma denúncia de corrupção em um órgão de cultura); comportamento (responder a questões do tipo: por que as pessoas não freqüentam eventos culturais); ou uma matéria mais analítica (dificuldade de um museu em uma cidade).

Mocarzel observa que no contexto nacional produzir arte com liberdade está cada vez mais difícil, pois os artistas estão dependendo de patrocínio para produzirem. Com isso, o autor defende que o jornalismo cultural seja parceiro da produção artística, “esclarecendo leis de incentivo, questionando o uso de verbas públicas, cobrando uma política cultural mais definida do governo” (Mocarzel, 2003, p.4). O autor ressalta ainda que o jornalista cultural precisa abandonar as ironias destrutivas, dar espaço à diferentes vertentes artísticas e formar seu leitor para que ele possa ter um embasamento sobre o objeto artístico mostrado nas páginas do jornal.

Gullar complementa que a crítica de arte no Brasil tem que levar em consideração o caráter dependente da cultura brasileira e as condições sociais do país, para que, assim, haja o esclarecimento da realidade em que a arte e o público se encontram. De acordo com Ferreira Gullar, não se pode defender e definir arte brasileira, o que se deve fazer, (artistas, público e crítica) é adotar uma postura crítica contra o que chama de “tendência alienante” presentes em países dependentes culturalmente.

2.3 - O jornalismo cultural da Folha de S. Paulo.

De acordo com o manual de redação da Folha de S. Paulo (2005), o jornal busca constantemente ter em suas páginas a visão crítica, a pluralidade e o apartidarismo. Segundo o manual, os jornalistas têm que buscar sempre aperfeiçoar seu lado crítico, debatendo tanto o lado técnico quanto o ideológico.

Quanto à pluralidade, o manual afirma que a Folha de S. Paulo não deve apenas escutar aos dois lados da notícia e sim, buscar a compreensão de diversas “facetas” presentes no acontecimento.

Quanto ao apartidarismo, o manual afirma que apesar dessa característica requerer um distanciamento das correntes que atuam no fato, isso, não deve servir de desculpa para o jornalista ficar neutro perante o acontecimento.

Marcelo Coelho (in Nestrovski, 2004), ao fazer uma historiografia do jornalismo cultural do jornal Folha de S. Paulo, afirma que nos anos 1980, esse jornalismo era classificado como o *Yuppie, Cult, Cool, Dark, Noir*, pós-moderno, dentre outras definições. Segundo Coelho, o fascínio da época era a modernidade. Ele associa a questão cultural à política da época, quando o neoliberalismo interagiu com a derrocada do regime militar e com o crescimento de movimentos populares. De acordo com o autor, o Brasil vivia em um regime fechado para as importações e enfrentava a crise do modelo estatal.

Coelho afirma que, na cultura, os *yuppies* na década de 1980, iam contra a geração anterior a qual, por ideologia e por estarem em um regime fechado, não consumia produtos importados. Coelho diz que nos anos 1980 tudo que era “B”, típico da cultura de massa americana 30 anos antes, era consumido como contestador e, afirma

ainda, que foi nos anos 1980 que o Brasil definitivamente trocou a Europa pelos Estados Unidos como referência da “elite” cultural.

Coelho afirma que, só nos anos 1990 a modernidade, buscada nos 80, implantou-se no Brasil. Coelho localiza essa inovação na era Collor, quando o governo abriu o país para os produtos estrangeiros; porém somente no governo de Fernando Henrique Cardoso esse modelo se afirmou. Coelho afirma que a implantação do Real e a equiparação da nossa moeda com o dólar fizeram com que houvesse uma rápida atualização cultural e diversos artistas e espetáculos estrangeiros vieram ao país. O autor diz que esse movimento tornou São Paulo a cidade mais cosmopolita do país.

Uma característica da cultura paulistana dos anos 1990, que pode ser notada nas páginas da “Ilustrada”, é que maior abertura às novidades internacionais significou igualmente maior abertura para a produção nacional: a dança e o teatro, em especial, conheceram mais o que se produzia no Brasil afora; no caso da música popular brasileira, o movimento já vinha de antes. (Coelho in Nestrovski, 2004, p.705)

Ao analisar os anos 1990, Coelho afirma que eles representaram para a classe média brasileira um período de avanço tecnológico, com a aquisição de diversos adventos da modernidade, como TV a cabo, computadores, celulares e, na metade da década, a internet. Segundo Coelho, ao final do período, o dólar aumentou, dificultando a contratação de novos espetáculos e a aquisição das importações em geral. Os juros aumentaram e impuseram encargos aos devedores, inclusive às empresas jornalísticas que, em recessão, tiveram que reduzir o número de empregados.

O jornal teve ao mesmo tempo de dar conta de toda a agenda de espetáculos de haver-se com uma duríssima restrição de recursos – refletindo-se nos cortes de consumo de papel e nas dimensões da equipe. Assim, também a ‘Ilustrada’ foi se tornando ‘moderna’, num

sentido bem pouco charmoso do termo. (Coelho in Netrovski, 2004, p.706).

Coelho afirma que essa mudança teve o seu lado positivo, que foi a criação de um guia semanal e o “abandono de certos arbítrios polemizantes da década anterior”; mas também teve o ponto negativo: a diminuição do espaço para críticas e comentários. De acordo com Coelho as matérias tomaram um tom mecânico e objetivo. Ele afirma ainda que essas reduções contrastavam com a quantidade de movimentos culturais que continuou a existir.

Coelho afirma que a cobertura do jornalismo cultural no início do século foi reduzida a um papel mais modesto. Porém ele diz que essa modéstia não significa se contentar apenas com o registro do assunto do dia, o jornalista continua tendo que analisar cada obra e artista. Porém, segundo o autor, a função de provocar polêmica e antecipar tendências atribuídas aos cadernos de cultura é um exagero para os dias atuais. O autor conclui que a modernidade “parece colocar o jornalismo impresso para o terreno das antiguidades” (Coelho in Netrovski, 2004, p.710)

Segundo o jornalista, a Folha tem procurado em suas matérias, ao mesmo tempo, a objetividade e valorização da crítica. Além de coberturas extensas e com profundidade nos fatos. Ele afirma ainda que o jornal mantém “a fisionomia em meio à dispersão dos assuntos e do público, à restrição do espaço, das verbas e da equipe.” (Coelho in Netrovski, 2004, p.709)

3. Em Branco e preto

O objeto de análise desse trabalho é o livro “Em Preto e Branco: Arte Brasileira na Folha 1900-2003” organizado pelo jornalista Arthur Nestrovski. O livro apresenta 381 textos divididos em 7 temas sendo que cada assunto teve um jornalista do jornal Folha de S. Paulo responsável pela seleção apresentando um texto com os critérios dos quais se utilizou para sua escolha. Esses são os assuntos e respectivos organizadores: artes plásticas (Felipe Chaimovich, detalhado adiante), cinema¹⁰ (Pedro Butcher), dança¹¹ (Inês Bogéa), literatura¹² (Alcino Leite Neto), música clássica¹³ (Arthur Nestrovski), Música Popular¹⁴ (Pedro Alexandre Sanches) e teatro¹⁵ (Sérgio Salvia Coelho).

Segundo Nestrovski, o livro pode ser visto de quatro formas: como registro da produção artística brasileira; como documento de como as artes apareceram nas páginas da Folha; como retrato atual de cada organizador, e por último, como uma discussão das artes, do jornalismo e da Folha em particular.

¹⁰ Pedro Butcher quis apresentar no livro, através de 43 textos, o renascimento do cinema nacional que aconteceu durante o período de recorte do livro

¹¹ A dança está representada por 79 textos escolhidos pela jornalista Inês Bogéa. Ela afirma que o critério para a escolha dos textos foi registrar a história da dança no período de 1990 à 2003, principalmente na cidade de São Paulo e em menor escala no Rio de Janeiro, visto que, segundo a jornalista, o jornal cobre esporadicamente eventos que acontecem fora do eixo

¹² A literatura tem 28 textos selecionados por Alcino Leite Neto. O critério utilizado pelo jornalista foi escolher textos que falassem da literatura brasileira contemporânea, seja de autores já consagrados como de jovens escritores. O jornalista excluiu de sua seleção as análises retrospectivas de obras antigas.

¹³ Artur Nestrovski selecionou 42 textos. O critério que ele utilizou foi o de demonstrar as mudanças que a música clássica sofreu no país. Segundo o autor, no período de 1990 à 2003 houve uma valorização da música clássica no país

¹⁴ Em 56 textos o jornalista Pedro Alexandre Sanches quis apresentar que no período de 1990 à 2003 o jornalismo da Folha foi: “crítico, criterioso; polêmico, provocativo; arriscado, inquieto; atento, afetuoso.” (Sanches in Nestrovski, 2004, p.493). Além disso, ele diz que apresentou nessa seleção uma retrospectiva da música popular brasileira no período em a indústria cultural ganhou espaço no país com o axé music, o pagode e as canções sertanejas.

¹⁵ Sérgio Salvia Coelho nos 66 textos selecionados evitou a seleção por méritos artísticos, “dado que críticas negativas são muitas vezes mais esclarecedoras do espírito da época do que elogios unânimes” (Salvia in Nestrovski, 2004, p.596). Segundo o jornalista a relação teatro crítico é diferente da relação do jornalismo com as outras artes, ele afirma que os repórteres e os críticos de teatro são vistos ora como cúmplices, ora como sensores. Por isso ele buscou em sua seleção ser um historiador do momento vivido pelo teatro brasileiro.

O tópico de artes plásticas do livro “Em branco e preto: artes brasileiras na Folha – 1990 – 2003” organizado por Artur Netrovski, tem a seleção do jornalista Felipe Chaimovich. Ele escolheu 67 textos publicados na Folha entre o período de 1990 a 2003. Segundo o jornalista, seu principal critério foi compreender o jornalismo como instrumento de política cultural. A linha escolhida pelo jornalista engloba matérias que enfatizam a reflexão para a arte contemporânea nacional. Chaimovich afirma ainda que São Paulo foi o principal cenário das matérias. Ele afirma ainda que a Folha de São Paulo é um instrumento para a pluralidade de vozes.

A construção da história da arte atual é cotidianamente negociada entre diversas esferas: artistas, espectadores, galeristas, museus, colecionadores, mercados, críticos, escritores e leitores. Assim, a pluralidade de vozes representadas em um grande veículo de comunicação é, por si mesma, instrumento de consolidação democrática. (Chaimovich in Netrovski, 2004, p.10)

Dos 67 textos apresentados, todos fazem referência a exposições que estavam em cartaz no período em que o texto foi escrito. Apesar de muitos serem matérias com intuito apenas de informar, na maioria a opinião do jornalista está presente.

Desses 67 textos, muitos são sobre exposições que não aconteciam no Brasil. Como a matéria “Nova York expõe os jardins de Burle Marx”. O livro também apresenta diversos textos sobre a Bienal de Artes de São Paulo, o que caracteriza a importância do evento para as artes plásticas no Brasil. O número de autores presentes no livro também é grande. Além de jornalistas, artistas e curadores escreveram sobre as artes plásticas no jornal.

3.1- Metodologia

Nesse trabalho recortaremos como objeto de análise as resenhas/críticas sobre Artes plásticas presentes no livro “Em Branco e Preto - Artes Brasileiras na Folha”. O motivo da escolha desse objeto se deu por esse ser um registro do que de melhor foi publicado na Folha, os textos, ao serem republicados no livro, foram considerados pelos organizadores como os mais significativos do período. A metodologia será aplicada em 10 resenhas sobre artes plásticas encontradas no livro. Foi escolhida uma resenha por ano, sendo que nos anos de 1991, 1996, 2000 e 2001, só foram selecionados textos informativos. Os textos escolhidos abrangem todo o período proposto pelo livro e vai avaliar diversos autores.. dessa escolha foi analisar diferentes autores e períodos, podendo obter na conclusão do trabalho um resultado mais abrangente, que resuma a visão do jornal em épocas distintas e não somente de um ou outro autor ou de apenas um ou outro ano. Para isso, esse trabalho irá considerar os seguintes tópicos, produzidos a partir do quadro teórico exposto nos capítulos 1 e 2:

1. Daniel Piza identifica quatro tipos de crítica (Impressionista, estruturalista, autoral e temática). Classificar em uma tabela os tipos de crítica, de acordo com Piza, dos textos analisados.
2. Jorge Coli afirma que três fatores são fundamentais para que um objeto ganhe status de arte. O fator do discurso construído em cima do objeto, o local onde ele está exposto ou a aclamação do público. Analisar por qual ou quais desses motivos o objeto foi inserido na Folha de S.Paulo.
3. Apesar do conceito de estilo ajudar a entender o objeto artístico, a obra de arte, segundo Jorge Coli, não se reduz somente a esse conceito: ela muitas vezes é mais abrangente do que a definição que lhe foi empregada. O autor critica o

discurso em que a idéia de estilo se torna suficiente. Analisar se nas críticas essa idéia apontada por Coli existe e como elas aparecem nos conceitos dos jornalistas.

4. Marilena Chauí aponta dois tipos de filosofia que derivaram da relação entre arte e sociedade. O primeiro defende que arte é arte somente se ela for pura, se preocupar apenas com a forma e esquecer o conteúdo, abstendo de problemas sociais, históricos e econômicos. A segunda defende que o artista tem que adotar um papel crítico diante da realidade da sua sociedade, e assim, é a mensagem que interessa, mesmo que a forma seja precária. Analisar quais os tipos de arte mais comuns no período tratado pelo livro. Avaliar, ainda nesse contexto, se o jornalista expressa sua opinião sobre a arte ser crítica ou não, e qual o tipo de arte é a preferida pelos críticos, a que valoriza a estética ou o conteúdo.
5. Anne Cauquelin afirma que a teoria crítica tem algumas perguntas para avaliar o que é arte ou não.

Mas nada é evidência em arte; muito ao contrário, trata-se de um terreno minado por sua relação ambígua com a sociedade - ela se coloca fora da realidade social ou está ligada a ela por alguma articulação invisível? Pertence a uma esfera autônoma ou está submetida às posições ideológicas dominantes? E mais, essa dependência conduz necessariamente à submissão ou pode se transformar em transgressão, e por qual meio? (Cauquelin, 2006, p.80).

Verificar se os jornalistas respondem ou procuram responder essas questões sobre a arte crítica.

6. Avaliar se as obras são classificadas como Indústria cultural e quais são consideradas arte pelos críticos. Como cada uma aparece nas críticas e qual aparece mais no livro. Se for indústria cultural, suas qualidades são ressaltadas? E se for arte, só há elogios?

7. Marilena Chauí classifica como fundamental que ocorra democratização dos bens culturais. Acredita que a arte tem que ser direito de todos, não privilégio de alguns. A autora critica a separação dos bens de cultura em caro e barato, argumentando que isso gera a classificação de elite culta e massa inculta. Daniel Piza sugere que a função do jornalismo cultural é fornecer argumentos para a opinião, senso crítico, avaliação da obra e a tendências. Analisar se os textos dos jornalistas têm contribuído com a democratização dos bens culturais e se as funções do jornalismo cultural estão sendo cumpridas.
8. Ferreira Gullar afirma que a obra de arte é um resumo de diversas influências, por isso, critica o conceito de arte puramente Brasileira. Com conceitos de Gullar e Maria Helena Andrés, analisar se os jornalistas identificam a relação e influências das obras, e, caso aconteça, como isso ocorre?
9. Evaldo Mocarzel coloca que muitos críticos adoram enaltecer o próprio ego, com gracinhas e ironias, sem contribuir em nada com a crítica. Analisar como isso acontece, se acontece, nas críticas selecionadas para o livro.

3.2. Análise das Críticas

3.2.1 – Tipos de críticas

Daniel Piza identifica quatro tipos de crítica: A impressionista, que o autor coloca as suas impressões sobre a obra; a estruturalista, que analisa em maior parte as questões técnicas da obra; a que fala do autor, sua importância, seus modos, seus temas; e a que aborda o tema, que analisa somente o conteúdo da obra.

Mas, segundo Piza, uma boa resenha contém características dos quatro tipos de críticas. O quadro a seguir demonstra qual delas está mais presente entre as selecionadas para análise.

Título	Autor	Data	Tipos de crítica			
			1	2	3	4
Legenda:			1. Impressionista 2. Estruturalista 3. Autor 4. Tema O 'x' maiúsculo em negrito representa o tipo mais presente na resenha.			
“Leda Catunda usa máquina de costura para remendar seu surrealismo juvenil”	Lisette Lagnado	30/10/1990	x	X	x	
“Retrospectiva busca significado maior”	Cacilda Teixeira da Costa	15/12/1992	x		X	x
“Panorama apresenta a crise da pintura”	Antônio Gonçalves Filho	27/04/1993	x	X		
“Viagem pelo Brasil de Tarsila ao Carandiru”	Arnaldo Jabor	15/05/1994	X	x	X	x
“Lygia Pape deseja feliz dia das mães”	Daniel Piza	05/05/1995	x	X	x	x
“Pintura parece macia”	Leda Catunda	29/09/1997	x	x	X	
“O American Dream e o Monge”	José Roberto Aguiar	21/08/1998	X		x	x
“Tunga atrai e distrai com seus imãs”	Celso Fioravante	18/03/1999		x	X	
“Evento mostra uma arte correta, mas sem propostas”	Felipe Chaimovich	06/04/2002	X	x		x
“Mostras diplomáticas esclarecem geopolítica atual”	Felipe Chaimovich	09/06/2003	x			X

3.2.2 – “Leda Catunda usa máquina de costura para remendar seu surrealismo juvenil” por Lisette Lagnado, publicado na Folha de S. Paulo em 30/10/1990.

A crítica de Lisette Lagnado analisa a obra de Leda Catunda que estava exposta na Galeria São Paulo, na época em que a crítica foi escrita. Nesse texto a autora expõe um pequeno histórico sobre a artista e fala das suas impressões sobre a obra que estava em cartaz naquela época.

A obra de Leda Catunda¹⁶ ganha o status de arte por causa do discurso construído em cima de sua obra anterior e pelo local onde ela expôs. A questão do discurso é demonstrada pela jornalista Lisette Lagnado na seguinte passagem: “Para quem acompanhou a trajetória meteórica dessa artista...” (Lagnado in Nestrovski, 2004, p.13), demonstrando que já existia um discurso construído sobre a artista. O local, outro fator fundamental para transformar um objeto em obra de arte, também é citado pela jornalista: “... que inaugura hoje uma exposição na galeria São Paulo...” (Lagnado in Nestrovski, 2004, p.13).

Lisette analisa o estilo da artista. Ela classifica a obra de Catunda como Surrealismo¹⁷ Juvenil, e afirma que tal classificação foi dada pela própria artista. Pela análise da jornalista, a obra de Catunda não se preocupa com a estética. Ela critica o fato da artista questionar em seu trabalho alguns elementos artísticos. A artista utiliza-se de uma arte crítica sobre a própria arte, com o objetivo, segundo Lagnado, de buscar uma identidade estética nacional.

Na crítica, a jornalista utiliza-se de um tom irônico, quando fala da intenção de Catunda em recuperar uma identidade nacional para a arte produzida no Brasil: “Num

¹⁶ Leda Catunda formou-se em Belas Artes pela Faap em 1984. Segundo Daisy Peccinini, a artista apoiou o ressurgimento da pintura com tendências conceituais de 70. Peccinini diz que a artista investe na pintura como um meio de conter significado. (Em: <http://www.mac.usp.br/> acesso em 22/05/2007)

desejo utópico, Leda e seus amigos gostariam de recuperar uma identidade nacional – estratégia que consideram necessária para que ‘o primeiro mundo se curve ao Brasil’” (Lagnado in Nestrovski, 2004, p.14). Com isso a jornalista concorda com Ferreira Gullar que não acredita em uma arte cem por cento nacional. Já a artista acredita que é possível existir uma arte brasileira com conceitos e estilos próprios e cita o barroco e o modernismo brasileiro.

No texto de Lagnado, ela não consegue cumprir as funções do jornalismo cultural estabelecidos por Daniel Piza. A jornalista não incentiva o leitor a ir à exposição e tirar as suas conclusões. Ela utiliza-se do senso crítico e utiliza um discurso desfavorável em relação ao trabalho de Catunda. Ela avalia a obra e tendências, corretamente, mas sua opinião se sobressai no texto, que fornece um julgamento pronto ao leitor.

Para quem acompanhou a trajetória meteórica dessa artista, esses trabalhos realizados nos últimos três anos já não chocam mais, Caminham para uma tímida e singela abstração, como se Catunda tivesse cansado de sua própria lenda.(Lagnado in Nestrovski, 2004, p.13).

Mesmo com a crítica, o trabalho de Catunda é classificado como arte, não como indústria cultural. A jornalista cita diversas influências presentes no trabalho de Catunda, como Hélio Oiticica¹⁸ e Artur Bispo do Rosário¹⁹.

¹⁷ O surrealismo defende o papel do inconsciente na atividade criativa. Exemplo de obra surrealista: Picasso (Em www.encyclopédia.com.br, acesso em: 22/05/2007)

¹⁸. Hélio Oiticica nasceu em 1939 e morreu 41 anos depois. Segundo, Daisy Alvarado, foi um dos mais importantes artistas plásticos brasileiros e um dos fundadores do neoconcretismo. Esse grupo, segundo a autora rompe com a estética dominante na época, invade o ambiente e sai da bidimensão do quadro. (Em: <http://www.mac.usp.br/> acesso em 22/05/2007)

¹⁹. Artur Bispo do rosário nasceu em 1911, no interior de Sergipe. Segundo Paula Valério Andrade, o artista passou boa parte de sua vida internado em uma colônia psiquiátrica, lá desenvolveu muitos de seus trabalhos. Segundo a autora ele questionava a Arte Brasileira por sair do suporte convencional e trouxe para o Brasil a arte que se relaciona com o povo. Morreu em 1989, aos 78 anos. (Em: <http://www.olholatino.com.br>, acesso em 22/05/2007)

3.2.3- “Retrospectiva busca significado maior” por Cacilda Teixeira da Costa, publicado na Folha de S. Paulo em 15/12/1992.

Nesse texto, Cacilda Teixeira da Costa explicita a importância das retrospectivas para as artes. Curadora, ela apresenta ainda os motivos que a levaram fazer uma retrospectiva de Wesley Duke Lee em uma exposição montada por ela para homenagear os 40 anos de trabalho do artista.

O texto se dedica às sensações, vida, obra e a técnica utilizada pelo artista. Por ser curadora, o olhar dela já é classificado como de uma construtora de um discurso forte para classificar uma obra como arte. Então, nesse texto, ela reforça um discurso já existente e aplica o seu discurso para reforçar essa ideia sobre a obra de Wesley Duke Lee. “(a exposição) é uma interpretação minha dos 40 anos de trabalho do artista que exponho ao público, ao debate e a outras interpretações. Mas é também homenagem e reconhecimento ao talento, coragem e integridade deste pintor que é um artista”. (Costa in Nestrovski, 2004, p.26).

No texto, a autora não cita nenhum tipo de estilo ou influência no trabalho do artista, ela se baseia mais na questão do autor e do tema da obra. Pelo texto de Costa percebe-se que a obra de Duke Lee é uma pintura que aborda questões internas do artista, não é possível identificar se ela é uma arte pura ou crítica.

Ela não fornece argumentos críticos para a opinião do leitor, pois escreveu esse texto para defender a exposição organizada por ela mesma. É uma visão diferente da jornalística. Seu texto, a partir do livro, que não possui fotos, não dá a ideia para o leitor do que é o trabalho de Duke Lee, fala sim que ele é importante, porém não é possível enxergar a obra a partir desse texto, o que pode afastar o leitor.

3.2.4- “Panorama apresenta a crise da pintura” por Antônio Gonçalves Filho, publicado na Folha de S. Paulo em 27/04/1993.

A resenha de Antônio Gonçalves Filho faz uma análise da exposição “Panorama de Arte Atual Brasileira” que estava exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo quando o texto foi produzido, em abril de 1993. O autor classifica a exposição como reveladora de uma crise nas artes plásticas, mais especificamente a pintura da época.

O autor fala muito de suas impressões sobre os quadros de diversos artistas que estão expostos no local e se aprofunda bastante nas questões técnicas das obras expostas como no trecho a seguir: “Abolindo o racionalismo, Fiaminghi enfrentou o mundo da retícula e da cor só com pincel e tinta. Para o introdutor do *off-set* na Arte Brasileira, essa decisão revela incompreensíveis traços anacrônicos”. (Gonçalves filho in Nestrovski, 2004, p.29). Ele enfoca os assuntos abordados pelas obras e não contextualiza para o leitor quem são os artistas expostos, com exceção de quando ele fala sobre os artistas ausentes à exposição: Iberê Camargo²⁰ e Paulo Pasta²¹. No caso desses artistas, fala da importância de suas obras e contextualiza a arte produzida no Brasil.

As obras expostas nessa exposição ganham o status de arte pelo local onde estão expostas, no MAM de São Paulo e pelo discurso utilizado. O nome do evento “Panorama de Arte Atual Brasileira”, já é um discurso que o classifica como arte, pois existem curadores e críticos que os classificaram como tal para elas estarem ali.

²⁰ Estilisticamente Iberê Camargo foi, de início, figurativista, trabalhando a paisagem, a figura humana e a natureza-morta em obediência a uma concepção naturalista-expressionista que tinha na cor sua principal característica. Tinha diversas influências, de Portinari aos mexicanos e de Guignard a Picasso. (Em: <http://www.mac.usp.br/>, acesso em 22/05/2007)

²¹Paulista de Ariranha nasceu em 1959. É formado em artes plásticas pela Universidade de São Paulo. Sua primeira mostra individual foi em 1984. o artista é considerado um dos mais importantes artistas plásticos contemporâneo. (Em: <http://www.camara.gov.br/internet/Eventos> , acesso em: 28/05/2007)

O jornalista trata diversas vezes da questão do estilo. Seu texto acaba se tornando especializado, somente quem entende muito de arte vai compreendê-lo em sua totalidade. Como no caso a seguir, em que ele fala de estilo, mas, não o explica e contextualiza para os leitores, distanciando-o do assunto. “indo de Botero²² à *Bad Painting*²³ de Guston²⁴, Sandro Chia²⁵ e Paschke²⁶.” (Gonçalves filho in Nestrovski, 2004, p.29). Nesse caso o autor utiliza-se apenas das questões estilísticas, criticadas por Coli, para fazer a crítica. Além disso, nesse texto, ele não pensou nas questões colocadas por Piza a respeito da função do jornalista que é fornecer argumentos para a opinião, utilizando senso crítico, avaliação da obra e tendência. O texto pode afastar o leitor do entendimento da arte, dificultando a democratização dos bens culturais proposta por Marilena Chauí, por não haver uma contextualização do que diz, incentivando a lenda de que arte é mesmo algo difícil de compreender.

Gonçalves Filho classifica as obras expostas como arte, mas uma arte sem muita identificação e inovação. Ele afirma que, em 1993, a pintura estava em crise. “Existe uma crise porque essa vocação barroca é a antítese do modernismo. Existe uma crise porque a paixão pelo descartável, pela imagem consumível, que impressiona, é mais forte do que pela pintura.” (Gonçalves Filho in Nestrovski, 2004, p.28).

O autor identifica diversas influências externas nas obras da exposição reafirmando, assim, o que Gullar coloca: a não existência da arte puramente brasileira. “Você entra

²² Fernando Botero: colombiano, nascido em 1932, na cidade de Medellin. Suas obras destacam-se, sobretudo por figuras rotundas, o que pode sugerir a estaticidade da humanidade. Há de se perceber uma crítica social, especialmente no que diz respeito à ganância do ser humano. (Em: www.wikipedia.com.br, acesso: 28/05/2007)

²³ ("má pintura", do inglês) - pintura figurativa deliberadamente crua, com cores inusitadas, que objetiva subverter o conceito de bom gosto. (Em: www.wikipedia.com.br, acesso: 28/05/2007)

²⁴ Philip Guston: 1913 à 1980, Montreal, Canadá. Pintor tinha influências modernas e pós modernas. Sendo a pintura abstrata sua principal característica, nos anos de 1960, torna-se cartunista e abandona a abstração. (Em: www.wikipedia.com, acesso: 28/05/2007)

²⁵ Artista plástico italiano, que tinha como característica a *bad painting*, ou o neo-expressionismo (Em: www.mac.com.br, acesso: 28/05/07)

²⁶ Ed Paschke: Pintor norte americano, nascido em Chicago. Tinha como característica o expressionismo e o abstrato. (Em: www.wikipedia.com, acesso: 28/05/2007)

no Panorama e topa com uma tela de John Nicholson²⁷, que bem poderia ter sido pintada nos anos 60, um *revival* nostálgico da arte pop americana” (Gonçalves filho in Nestrovski, 2004, p.28)

3.2.5- “Viagem pelo Brasil de Tarsila ao Carandiru” por Arnaldo Jabor, publicado na Folha de S. Paulo em 15/05/1994.

Nessa crítica/crônica de Arnaldo Jabor, ele conta para o leitor um encontro que teve com o artista plástico Nuno Ramos²⁸ na Bienal Brasil do ano de 1994. Ao passear pela exposição, narra a história das artes plásticas brasileiras desde o modernismo de Tarsila do Amaral até ao trabalho contemporâneo de Nuno Ramos, “Carandiru”. Seu texto faz uma contextualização artística e política. O texto acaba sendo feito por duas pessoas, tanto pelo jornalista, quanto pelo artista, por conter diversas das idéias de ambos ao longo do texto.

Com o texto não dá para contextualizar porque os objetos são considerados arte. Mas por estarem expostas na Bienal, e por serem nomes consagrados das artes plásticas brasileiras, eles se consagram como arte por terem o discurso, o local e o público a favor das obras. O texto reforça o discurso construído sobre as obras. “Veja esses dois Milton Da Costa²⁹, de 1954. Parece uma junção de Mondrian³⁰ com Morandi³¹. Se o Brasil der

²⁷ O artista, norte-americano, mora no Brasil e é professor da FAV, Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Rio de Janeiro, desde 1980 (www.johnnicholsons.com, acesso em 22/05/2007)

²⁸ Segundo Alberto Tassinari, o pintor e poeta Nuno Ramos é um artista com forte caráter alegórico, e um forte caráter de experimentação. (Em: <http://www.macvirtual.usp.br> acesso em 25/05/2007)

²⁹ Artista brasileiro nascido em Niterói, Estado do Rio de Janeiro, um dos principais representantes da terceira geração modernista na pintura brasileira (Em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MiltCost.html>, acesso: 28/05/2007)

³⁰ Pieter Cornelis Mondrian nasceu em 7 de Março de 1872. Em 1892, Mondrian iniciou os estudos de pintura na academia de Belas-Artes de Amsterdã. “A abstração de Mondrian, iniciada em 1911, tenderia progressivamente para a precisão geométrica, dando origem ao Neoplasticismo” Comenta Israel Pedrosa. (Em: <http://www.mondrian.kit.net>, acesso: 28/05/2007)

³¹ Giorgio Morandi 1890- 1964, Itália. “Um artista singular ligado aos ideais da Pintura Metafísica e de Cézanne, que entretanto adquire um caminho próprio, à distância dos experimentos estéticos e grupos de

certo um dia, vai ser a união desses dois!”. (Ramos *apud* Jabor *in* Nestrovski, 2004, p.34)



Milton da Costa



Mondrian



Morandi

O texto de Jabor é constituído de uma visão crítica em cima dos questionamentos que as obras de arte apresentam: “Nessa oscilação, vemos o Brasil, passamos por todos, e vemos passar o pop brasileiro, a raiva política de Vergara³², Gerchman³³, a metafísica paródia de Antonio Dias³⁴, depois do golpe de 64” (Jabor *in* Nestrovski, 2004, p.34). Pelo texto podemos classificar a arte de Nuno Ramos como crítica, ele representa a Chacina do Carandiru³⁵ em uma instalação, e pelo seu discurso percebemos a sua intenção:

Inverte-se aqui a arte política. A violência criando uma forma. ‘quando Oiticica fez a *Homenagem a Cara de Cavalo*, havia uma identidade para o marginal morto. Hoje há o anonimato. Há a morte oficial. Ninguém vai preso, foda-se’. Eu falo no barroco trágico da obra contra um ascetismo dos conceituais e

arte do século XX, obsessivamente dedicado às naturezas-mortas: flores e objetos.” Daisy Peccinini (Em: <http://www.mac.usp.br>, acesso: 28/05/2007)

³² Discípulo de Ibirê Camargo, a obra de Carlos Vergara se caracteriza pela versatilidade. Trabalha com instalações, novos materiais e fotolinguagem. Na pintura, o artista é referência para a arte contemporânea. (Em: [http:// carlosvergara.art.br](http://carlosvergara.art.br), acesso: 28/05/2007)

³³ “Caracteriza-se, particularmente, por seu extremo vigor narrativo: por sua vontade de informar, de comunicar-se, com os milhares de Joãos, Marias e anônimos, seja da classe média ou do subúrbio carioca, mas que compartilham das mesmas alegrias e angústias, dos mesmos ídolos, símbolos sexuais ou sonhos de consumo. Como uma tentativa de refletir sobre as consequências alienantes dos processos de comunicação de massa no mundo contemporâneo.” Daisy Peccinini (Em: <http://www.mac.usp.br>, acesso: 28/05/2007)

³⁴ Campina Grande - Paraíba. Seus quadros normalmente não obedecem à regra de duas dimensões. (Em: <http://www.antoniodias.com/>, acesso: 28/05/2007)

³⁵ “ Em 22/10/1992, um incidente envolvendo dois presidiários no segundo andar do pavilhão 9 da Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, desencadeou conflito resultante da morte de 11 detentos pela Polícia Militar, que invadiu o presídio sobre comando do Coronel Ubiratan Guimarães” (Nestrovski, 2004, p.33)

ele me dá um toque: ‘Nada... Sérgio Camargo³⁶ é ascético, mas o pensamento dele não é. Na grande arte, estas oposições se dissolvem’” (Ramos apud Jabor *in* Nestrovski, 2004, p.34).

Nessa passagem percebemos que as observações Ramos estão diretamente ligadas às questões colocadas por Adorno e Horkheimer, diretamente relacionada a fatos sociais, e busca questionar e criticar. Ele não está submetido a posições ideológicas dominantes, mas ideologicamente ele busca uma esfera autônoma. Através desses questionamentos busca uma forma de transgressão, tanto artístico quanto social, isso fica ainda mais claro na seguinte passagem:

aqui a barra já pesou. Não há esperança mais; a dívida social é muito alta. Não há como pagar. Sinto falta de que na cisma brasileira alguém diga que não tem volta. A esperança é hoje um troço meio de direita, mas temos que trabalhar com ela, sem sermos babacas. Acho que a situação de quem quer mudar o mundo é meio difícil, ainda mais pela arte. A gente tem de acusar o golpe também. Mas eu não acredito nem no cinismo de mercado nem na melancolia dos museus. (Ramos *apud* Jabor *in* Nestrovski, 2004, p.34).

Jabor e Ramos citam a identidade da Arte Brasileira, discordando com Gullar nessa questão: “veja Amílcar (de Castro)³⁷, veja a resistência do ferro, a memória de ferro, a chapa grossa e inadequada, veja o drama aqui no ferro; há o tempo, há Minas Gerais e não Suíça”.(Ramos *apud* Jabor *in* Nestrovski, 2004, p.34).

O texto de Jabor é instigante para o leitor e cumpre o papel do jornalismo Cultural de fornecer argumentos para a opinião, através do senso crítico, avaliação da

³⁶ Rio de Janeiro, 1930. Escultor.

³⁷ Paraisópolis, MG, 1920 - Belo Horizonte, MG, 2002. “a importância do trabalho de Amílcar - como em geral dos artistas neoconcretos - reside precisamente na tentativa de formular o mundo pela primeira vez, de captá-lo numa síntese intuitiva. Trata-se de uma experiência dramática em que à liberdade total se opõe uma vontade de ordem, mas uma ordem que brote da liberdade mesma.” Ferreira Gullar (Em: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx>, acesso em:28/05/2007)

obra e visualização de tendências. Todas as artes citadas pelo autor trazem um contexto junto a ela. Ele se utiliza os conceitos de estilo sem ser piegas, sem ser chato, e com isso o texto dele consegue abordar a arte sem torná-la de difícil compreensão.

3.2.6- “Lygia Pape deseja feliz dia das mães” por Daniel Piza, publicado na Folha de S. Paulo em 05/05/1995.

O autor Daniel Piza, nesse texto, fala da obra de Lygia Pape a partir dos trabalhos expostos na Galeria Camargo Villaça, em São Paulo, no ano de 1995. Nesse texto, Piza utiliza-se de uma narrativa descritiva para falar sobre a obra e a artista.

A partir do texto de Piza, percebe-se que a artista já tem um grande discurso construído sobre suas obras. “As preocupações artísticas que Lygia mantém desde que, em 1959, ao lado de companheiros como Ferreira Gullar e os artistas Amílcar de Castro e Lygia Clark, fundou o movimento neoconcreto” (Piza in Nestrovski, 2004, p.40). A obra descrita por Piza ganha status de arte pelo local em que está exposta, “Galeria Camargo Vilaça”, e por esse discurso construído ao longo da carreira da artista.

O autor aborda a questão do estilo nas obras de Lygia, mas sua resenha não é construída em cima disso. O autor, ao classificar a obra, explica para o leitor o que aquele termo significa. “O neoconcretismo se propunha a um avanço do concretismo (surgido em 1956, e do qual Lygia participou também) que era considerado mais científico, mais racionalista, por usar formas geométricas e padronizadas”. (Piza in Nestrovski 2004, p.40). Nesse trecho percebe-se a preocupação do autor em situar o leitor para que ele não fique perdido por definições de estilo. Ao longo de todo o texto o autor tem essa preocupação.

A arte de Lygia Pape pode ser considerada crítica e estética. A artista se preocupa com o conteúdo de suas obras. O autor identifica as características na obra de Lygia. “Assim, Lygia junta duas vertentes da arte plástica da segunda metade do século 20: a arte da pesquisa visual e material e a arte crítica, preocupada”(Piza in Nestrovski, 2004, p.41).

Sua obra está diretamente relacionada a fatos sociais, ela busca criticar em suas obras as questões da ilusão do mundo criada pela comunicação de massa e, de acordo com o texto de Piza, ela faz isso através da ilusão. Ela não está submetida a posições ideológicas dominantes, mas pelo texto, o trabalho de Lygia busca precisamente questionar a ideologia dominante do Kitsch. “Kitsch é a sedução das aparências que exclui o gozo essencial, é o apelo aos sentidos que exclui o sentimento autêntico”.(Piza in Nestrovski, 2004, p.41).

O texto de Daniel Piza entra nos padrões estabelecidos pelo próprio Daniel Piza, de fornecer ao leitor argumentos para a opinião, senso crítico, avaliação da obra e tendências. Em nenhum momento deixa suas opiniões sobressaírem ao trabalho da artista e faz com que quem está lendo o texto busque se interessar pela exposição, como se ele levasse o leitor até a porta da galeria, falando-lhe o que têm dentro da exposição, para instigar a entrar e procurar pelos detalhes apresentados pelo jornalista. Ele não julga a obra da artista em nenhum momento, nem positiva, nem negativamente. O único adjetivo utilizado em forma de elogio foi um “Brava!” ao final do texto que se refere à artista e não à sua obra.

O autor cita que Lygia participou de movimentos que buscaram transformar a arte do país e só cita artistas brasileiros como influenciadores de sua obra. A artista foi fundadora do movimento neoconcreto que buscava uma nova forma para a arte brasileira.

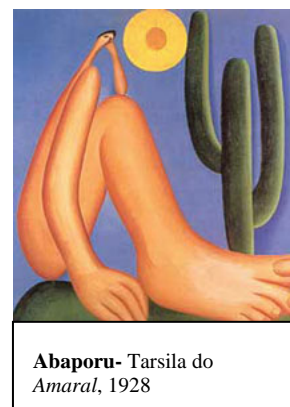
3.2.7- “Pintura parece macia” por Leda Catunda, publicado na Folha de S. Paulo em 29/09/1997.

A artista plástica Leda Catunda escreve sobre a importância de Tarsila do Amaral³⁸ para as artes plásticas brasileiras, como ela está inserida no movimento modernista brasileiro e como o movimento está inserido na cultura brasileira da época (1997). Com um discurso bastante detalhista o texto da pintora desenha em palavras as obras de Tarsila.

Macias, assim parecem as figuras nas pinturas de Tarsila. Femininas e, para usar um termo da época, brejeiras. Paisagens arredondadas, por vezes com figuras humanas deformadas por escorço (o Abaporu (*ver imagem*) que foi o ícone inspirador do Manifesto Antropofágico³⁹). Nessas pinturas pode-se observar a curiosa ausência de espinhos nos cactos, que surgem também macios e plácidos ao lado dos outros volumes. (Catunda in Nestrovski, 2004, p.63)

Esse é o único texto das artes plásticas, do livro, que não está associada à agenda da cidade de São Paulo: ele não foi escrito a partir de uma exposição sobre a artista ou sobre o modernismo.

A obra de Tarsila é considerada arte pela escritora pelo discurso construído através do tempo sobre a obra da artista.



Abaporu- Tarsila do Amaral, 1928

Catunda reforça esse discurso e renova a importância da artista para o país. “Esse

³⁸ Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973. Foi casada com Mário de Andrade, juntos foram uns dos fundadores do movimento antropofágico (Em: www.tarsiladoamaral.com.br, acesso: 28/05/2007)

³⁹ “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy, or not tupy that is the question.” Trecho do manifesto antropofágico de Mário de Andrade. O movimento antropofágico surgiu a partir da semana de arte moderna e queria criar uma identidade nacional para a arte Brasileira.

incrível poder de transporte, do ser do mundo real para dentro do universo do artista, está contido na obra de Tarsila e perdura independente da existência da própria autora, dos ditos de sua época e mesmo dos de agora” (Catunda in Nestrovski, 2004, p.63)

A autora aborda a questão do estilo, mas não cita o nome do estilo, apenas seus conceitos. Ela contextualiza para o leitor o que era ser modernista e quais são as influências desse movimento na sociedade contemporânea. “Essa tentativa de compreensão está na TV, nas agências internacionais de informação e nas publicações de arte, encontradas em bancas e em livrarias na internet, e sempre acaba obedecendo às relações entre cultura dominante e poder econômico” (Catunda in Nestrovski, 2004, p.63).

A arte de Tarsila do Amaral é crítica, apesar de Catunda não tratar do conteúdo das obras em seu texto. Sua obra está diretamente relacionada a fatos sociais: ela retrata, segundo Catunda, “um sonho de Brasil”, um Brasil sem espinhos. Tarsila do Amaral pertence a uma esfera ideológica autônoma, ela é uma das fundadoras do movimento antropofágico no Brasil e sua obra inspira o nome do movimento.

Apesar de não ser jornalista, Catunda coloca em seu texto todas as funções do jornalismo cultural: Ela contextualiza, faz questionamentos e dá informações necessárias para que o leitor faça o seu julgamento e uma análise da obra de Tarsila.

3.2.8- “O *American Dream* e o Monge” por José Roberto Aguiar publicado na Folha de S. Paulo em 21/08/1998.

José Roberto Aguiar analisa a obra de dois artistas em seu texto. O primeiro, a quem ele chama no título de o *American Dream* é Romero Britto, e o segundo, que ele chama de Monge, é Carlos Uchoa. Essa brincadeira se dá pelo fato de Romero Britto ser

o artista (o autor não o classifica como tal) brasileiro que mais ganha dinheiro com o seu trabalho, enquanto Carlos Uchoa é um artista brasileiro, que vive na realidade do país, mas que, segundo Aguiar, tem mais qualidade do que Britto.

Aguiar constrói seu texto a partir de diversos recursos. Ele fala de suas sensações frente às exposições, cita conversas com os artistas, narra sua visita a exposições, inclusive o caminho de uma para outra. O objetivo principal do texto é focar a obra de Britto.

A 'Ilustrada' me convidou para escrever sobre Romero Britto. Como artista plástico e com forte sentido cooperativista, senti-me desconfortável ao criticar um colega. Mas, como a arte é universal e a pintura impessoal, deixei os pruridos vitorianos de lado: arregaço as mangas e mando bala (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78).

Para introduzir a crítica a Romero Britto, o artista plástico/crítico já demonstra que não é mal informado e que não está fazendo uma crítica sem embasamento. Ele cita os artistas que influenciaram Britto para iniciar sua crítica, porém, quem não conhece essas

referências, não tem uma contextualização do autor.



Evoquei o deus Warhol⁴⁰ para surfar na *pop art* de Britto. Com 20 exemplares imaginários da *Interview* mais a proteção dos arcanjos Basquiat⁴¹ e Keith Hering⁴² mais a banana de Andy na capa de Velvet Underground⁴³, assobiando Lou Reed, entrei para gostar. (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78).

⁴⁰ Andy Warhol (Pittsburgh, 6 de Agosto de 1928 — Nova Iorque, 22 de Fevereiro de 1987) foi pintor e cineasta norte-americano, bem como uma figura maior do movimento de *pop art*. (Em: www.wikipedia.com, acesso: 28/05/2007)

⁴¹ Jean-Michel Basquiat, nascido no Haiti, em 1960, iniciou sua carreira grafitando as paredes e muros de Nova York. Surgiu no final da década de 70, chamando atenção pelo alto nível de suas obras. (Em: www.facom.ufba.br, acesso: 28/05/2007)

⁴² Sua principal técnica era o grafite misturada a *pop art* (1958-1990)

⁴³ O Velvet Underground foi uma banda de vanguarda da década de 60, caracterizados por um estilo experimental, pouco comercial para a época. A banda tinha como mentor o artista plástico Andy Warhol. A capa de um de seus discos foi feita por Warhol. (Em: www.wikipedia.com, acesso: 28/05/2007)

Para o autor, a obra de Britto não é arte, somente a de Uchôa. Isso é demonstrado nas passagens a seguir. Sobre Britto: “Encontrei uma obra decorativa fácil”; “Romero Brito é um excelente designer, intuitivo ou não, é um excelente designer.” (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78). Sobre Uchôa: “Não foi delírio, mas felicidade de ter saído da barbárie (exposição de Britto) e ter encontrado a civilização”. (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78)

O autor cita como forma de contextualizar o leitor alguns elementos da cultura popular, o que pode aproximar quem o lê do texto. “Nesse ambiente de *American Dream*, Faustão é Kierkegaard, Ratinho é Pascal.” e “O sangue do humanismo corria nas minhas veias cantando Tico-Tico no Fubá” (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78).

O autor cita estilos diversas vezes ao longo do texto. Em uma delas, provavelmente seria criticado por Jorge Coli, “sentia que pelos meus lados passavam o gótico, o renascimento, o barroco, o rococó, o impressionismo” (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78). O autor preocupa-se muito com esses rótulos, com isso a crítica que faz a Britto perde um pouco da credibilidade por ele citar excessivamente e sem aplicação ou explicação todos esses estilos artísticos anteriores.

De acordo com o texto de Aguiar se deduz que a obra de Britto é puro “traço infantil sem o mínimo traço de questionamento existencial” (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78). Já a obra de Uchoa, para o autor, busca um questionamento, porém Aguiar não aprofunda seu texto nessas questões. “Suas pinturas (Carlos Uchôa) não procuram agradar a ninguém. Expressam a dor da busca, da procura e a alegria e a leveza do achado.” (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78).

Aguiar consegue através de seu texto buscar a crítica do leitor, mesmo expondo suas opiniões, mesmo criticando Britto. Consegue achar pontos positivos em sua obra e a forma como finaliza o texto deixa claro para o leitor que aquelas são as opiniões dele,

mas, que elas podem estar erradas. “Desculpe-me, sei que essas dicotomias são enganosas, Romero Britto navega no seu universo com toda a veracidade e brilho do seu ser, assim como Carlos Uchôa. O que me fascina e deslumbra só interessa a mim.” (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78).

Ele cumpre em partes a função do jornalismo cultural. Suas ironias enriquecem o texto, ele fornece argumentos para a opinião, seu texto tem senso crítico e avaliação da obra, porém, Aguiar julgou de forma incisiva o trabalho de Britto.

Quanto à questão das artes brasileiras, ele afirma que elas são a linguagem mais revolucionária do país. “Depois de décadas de intenso profissionalismo e diálogo com o exterior, principalmente com as bienais, chegamos agora ao luxo de poder agrupar mais de cem artistas de primeira linha. Dá para formar dez times de futebol para ganhar qualquer copa sem curador Zagallo nenhum para botar defeito” (Aguiar in Nestrovski, 2004, p.78).

3.2.9- “Tunga atrai e distrai com seus ímãs” por Celso Fioravante, publicado na Folha de S. Paulo em 18/03/1999.

Em seu texto, Celso Fioravante faz uma análise das obras de Tunga expostas em dois locais de São Paulo na época em que foi escrito. Na resenha o jornalista expõe suas impressões e analisa o passado do artista.

As obras de Tunga são consideradas arte pelos locais onde estão expostas: Galerias Luisa Strina e André Millan. O discurso construído ao longo da carreira do artista também é um motivo para sua obra ser classificada como arte, no texto, o jornalista cita obras antigas de Tunga, evidenciando o fato dele ter um discurso construído sobre suas obras. Fioravante, no texto, reforça o discurso sobre o artista, mas

busca criar um outro olhar sobre sua nova obra. “Essas formas e materiais não são novidade na obra do artista, que possui um fértil vocabulário de imagens, capaz de se reproduzir sem se repetir.” (Fioravante in Nestrovski, 2004, p.84).

O autor não faz comentários sobre o estilo de Tunga, apenas cita alguns nomes que o influenciaram. “Logo depois citará, com conhecimento, Wittgenstein⁴⁴, Duchamp⁴⁵, Marco Pólo⁴⁶ e outros, para embaralhar ainda mais as quase certezas de sua obra.”

A arte de Tunga pode ser considerada crítica pela seguinte passagem: “Tunga não veio para explicar, mas para confundir. ‘O artista não precisa explicar pelas vias baratas do saber’, disse, propondo uma aproximação maior de sua obra à poesia e ao jazz do que à lógica.” (Fioravante in Nestrovski, 2004, p.84). Porém o jornalista não se aprofunda na questão.

Fioravante, em seu texto, cumpre em parte a função do jornalismo cultural. Ele analisa as tendências e avalia as obras, porém não contextualiza o artista nem sua obra. Sobre arte brasileira o autor e artista defendem uma diferenciação com o resto do mundo, citando a cultura européia. “A necessidade de ícones é uma característica européia. A cultura brasileira é dinâmica e estratégica. Aqui as coisas não colam, mas se encontram.” (Fioravante in Nestrovski, 2004, p.84).

3.2.10- “Evento mostra uma arte correta, mas sem propostas”. por Felipe Chaimovich, publicado na Folha de S. Paulo em 06/04/2002.

⁴⁴ Ludwig Joseph Johann Wittgenstein (Viena, 26 de Abril de 1889 — Cambridge, 29 de Abril de 1951) filósofo austríaco considerado um dos mais influentes do século XX , contribuiu com inovações nos campos da lógica, filosofia da linguagem e filosofia da mente. (Em: www.wikipedia.com, acesso: 28/05/2007)

⁴⁵ *vide nota 4*

⁴⁶ Marco Pólo foi um mercador e viajante italiano, nasceu em 1254, Curzola, na Dalmácia (atual Croácia), na época província veneziana. (Em: www.wikipedia.com, acesso: 28/05/2007)

Em sua resenha Chaimovich analisa a forma como a curadoria da 25ª bienal de São Paulo interferiu no resultado do evento. A curadoria da Bienal do anos de 2002 foi dividida entre representantes de diversos países, por isso, segundo o autor, a exposição ficou sem uma identidade. Ele estrutura seu texto, demonstrando sua impressão sobre a obra e há argumentos para os leitores chegarem a mesma conclusão que ele.

Pelo texto observa-se que os objetos/instalações são considerados arte pelo local/ evento em que estão expostos. Chaimovich aborda a questão do estilo das obras expostas, todas são contemporâneas. “Assim, a responsabilidade sobre a síntese da produção atual é dividida entre profissionais que apresentam diferentes visões do contemporâneo” (Chaimovich in Nestrovski, 2004, p.108)

O texto de Chaimovich é bastante descritivo, ele representa as obras expostas na bienal em palavras: “depois de passarmos por entulhos, entramos em cabine forradas de relógios mecânicos que declaram seu tique-taque reconfortante” (Chaimovich in Nestrovski, 2004, p.108). Ele cita também algumas influências e semelhanças identificadas entre as obras. “O mesmo alheamento revela-se nas pinturas hiper-realistas de Jan Nelson”.(Chaimovich in Nestrovski, 2004, p.109).

Chaimovich classifica algumas das obras expostas com arte pura e critica a falta de proposta de algumas obras. “A ausência de proposta é notável na seção dedicada à utopia, em que predominam obras infantis” (Chaimovich in Nestrovski, 2004, p.109).

Nesse texto Chaimovich não cumpre as funções do jornalismo cultural, ele não se coloca no lugar do leitor na exposição e ainda o espanta de visitá-la, além disso, não contextualiza o leitor, julga as obras sem apresentar argumentos. Por outro lado, seu olhar sobre a Bienal e a forma como ela foi feita é bastante crítico. “O conjunto da obra deixa poucas lembranças. Tal efeito resulta de uma bienal correta, porém neutra” (Chaimovich in Nestrovski, 2004, p.109).

3.2.11- “Mostras diplomáticas esclarecem geopolítica atual” por Felipe Chaimovich, publicado na Folha de S. Paulo em 09/06/2003.

Nessa resenha o jornalista Felipe Chaimovich relaciona a realização de grandes exposições estrangeiras no Brasil à política internacional. Para isso ele utiliza-se do exemplo da exposição que acabara na Oca, um dia antes do texto ser publicado, “Os Guerreiros de Xi’NA e os tesouros da Cidade Proibida”. A mostra trazia diversas peças da China.

Em seu texto ele utiliza uma visão diferenciada para atrair o leitor a exposições. Ele afirma que ir a uma grande exposição internacional, como essa, faz com que o público conheça a estrutura política de um país. Ele, ao longo do texto, faz uma análise relacionando a sociedade chinesa à forma com a exposição está montada. “A base da cultura é ampla e horizontalizada, mas apóia-se sobre infinita potência militar. A antiguidade das obras exibidas cria percepção sólida e conservadora da situação”. (Chaimovich in Nestrovski, 2004, p.112).

De acordo com Jorge Coli, o valor de um objeto de arte varia de acordo com a cultura. Os objetos dessa exposição, que trouxe diversas obras da China, são considerados arte no Brasil pelo discurso construído, principalmente da mídia, pelo local em que estão expostos, na Oca, pelo público e pelo valor histórico que os objetos têm não só para a China, como para a humanidade.

O Brasil tem recebido e enviado mostras diplomáticas com uma frequência crescente. O público deve aproveitar as visitar para refletir sobre as imagens propostas da geopolítica contemporânea – além de ampliar os horizontes pela freqüentação de coleções admiráveis. (Chaimovich in Nestrovski, 2004, p.112).

As funções do jornalismo cultural foram cumpridas no texto de Chaimovich, apesar dele não ter analisado da forma convencional as obras, contextualizou o leitor a uma realidade política e social do país e forneceu elementos para que ele possa tirar suas próprias conclusões, além disso, ele ainda estimulou quem o lê a visitar exposições desse tipo. Seu texto teve senso crítico sem conter julgamentos.

CONCLUSÃO

Nesse período de 13 anos analisados através do livro “Em Branco e preto - Artes Brasileiras na Folha. 1990-2003” de Artur Nastrovski, muitas conclusões podem ser tiradas, tanto sobre artes plásticas, quanto sobre jornalismo cultural.

A primeira delas é sobre jornalismo cultural e se remete a três males apontados por Piza. Em primeiro, a excessiva ligação com a agenda (também citada por Cunha et al), sempre destacando os grandes lançamentos; logo após, o tamanho e a qualidade do texto, por último, a falta de críticas, que cada vez mais perdem espaço para textos exclusivamente informativos. Afinal, dos 67 textos só 22 eram de resenhas, o restante, era ou se confunde com matérias do cotidiano, onde a opinião fica apenas subentendida.

Verificou-se nesse trabalho que todas as matérias publicadas no livro estão diretamente ligadas à agenda, com exceção do texto de Leda Catunda, “Pintura parece macia” em que ela faz uma análise da obra de Tarsila do Amaral. As resenhas, artigos e reportagens estão diretamente ligadas às exposições que aconteceram em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Somente um texto analisado ultrapassou duas páginas do livro, “Viagem pelo Brasil de Tarsila ao Carandiru” de Arnaldo Jabor, em geral, na área de artes plásticas do livro, o número de textos que ultrapassaram esse limite chega a quatro.

Percebe-se que o objetivo do jornalismo cultural de fornecer argumentos para que o leitor possa compreender as obras analisadas ainda não foi alcançado por todos os autores. Porém, observa-se em muitos dos textos que mesmo não cumprindo todas as funções, conseguem escrever um texto de fácil compreensão e que entretêm o leitor.

Sobre o conteúdo dos textos analisados, pode-se observar os movimentos e artistas que se destacaram na época. Fica clara a intenção do organizador dessa parte do livro em querer destacar a arte contemporânea. Vários artistas desse estilo são citados em mais de uma matéria como Tunga, Ibirê Camargo e Nuno Lopes.

Tarsila do Amaral, Hélio Oiticica e Guignard foram os artistas mais citados nos textos, mostrando a importância desses artistas para a arte Brasileira. Maria Helena Andrés destaca o movimento modernista, como emancipador das artes brasileiras, no livro esse é o movimento mais citado como influente entre os artistas, destacado a importância que ele ainda tem para o país.

O livro também destaca a importância da Bienal de São Paulo para as artes: das 67 matérias selecionadas por Felipe Chaimovich, 16 falam sobre o evento, mais de 20%. Reafirmando a importância, apontada por Maria Helena Andrés, que o evento tem desde sua primeira edição em 1951.

Em muitas das matérias, são destacados artistas nacionais que fazem sucesso fora do país, demonstrando que a arte Brasileira, ao contrário do que disse Gullar, tem força e autonomia para emplacar e influenciar artistas estrangeiros.

Sobre o objetivo do livro, Arthur Nestrovski (2004) afirma que foi deixar registrada a história das artes no período de 1990-2003, sem classificar os textos pela sua genialidade escrita, mas sim pelo seu conteúdo artístico, pelo que o assunto apresentou de relevante na época em que foi produzido. O objetivo, nas artes plásticas, foi alcançado. Conclui-se que os anos de 1990 a 2003 foram o período para a afirmação da arte contemporânea.

A arte é o maior destaque do livro. Só o trabalho de Romero Britto foi considerado como Indústria Cultural. A abordagem foi diferenciada e no texto “*O American Dream e o Monge*”, de José Roberto Aguiar, isso fica claro. Sobre o trabalho que considerou Indústria Cultural, ele deixa claro que aquilo não é arte, e crítica de forma negativa o trabalho, com ironias, sem deixar nenhuma qualidade expressa.

A visão crítica, a pluralidade e o apartidarismo defendidos pelo manual de redação do jornal Folha de S. Paulo, foram encontradas no livro. As vozes donas do

discurso foram múltiplas: jornalista, curador e artistas tiveram espaço para expressarem suas opiniões. O tipo de abordagem também foi amplo. Alguns analisaram as artes com o senso crítico, outros não destacavam o conteúdo, apenas suas impressões. Mas, em sua maioria, os textos buscaram uma visão crítica sobre as obras.

Dos textos analisados quatro se destacam: “Viagem pelo Brasil de Tarsila ao Carandiru” de Arnaldo Jabor, por misturar a resenha à crônica e com isso, cumprir bem a função de fornecer argumentos e contextualizar o leitor sobre o que está sendo falado; “Lygia Pape deseja feliz dia das mães” de Daniel Piza que cumpre bem a função do jornalismo estabelecida pelo próprio jornalista; “Pintura parece macia” de Leda Catunda, que foi o único texto publicado no livro que fugiu à agenda e conseguiu explicar sobre a obra de Tarsila do Amaral, extemporânea ao período analisado e “O *American Dream* e o Monge” que apesar de ser um texto que foge um pouco às funções do jornalismo cultural para julgar a obra de um artista, traz uma boa narrativa em um texto que pode atrair ao leitor.

Esse trabalho foi o primeiro passo para uma pesquisa ainda maior. Afinal, como o livro analisa outras seis áreas das artes Brasileiras e o jornal continua a existir, a ampliação desse trabalho se torna necessária. A partir da futura análise será possível avaliar melhor a importância do período para as artes e para o jornal Folha de S. Paulo. Em um futuro projeto também, pode-se avaliar quais os aspectos presentes no contexto avaliado ainda persistem nas atuais páginas da Folha

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria da cultura de massa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ANIBAL, Anderson e NASCIMENTO, Sandra. **Holofote**. TV UNI-BH. 100ª edição. 2007.
- BENJAMIN, Walter: **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**, 1925.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia: O Universo das artes**. São Paulo: Ática, 1994.
- COELHO, Marcelo. **Em Branco e Preto: Artes brasileiras na Folha, 1990-2003**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2004.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CUNHA, Leonardo Antunes; MAGALHÃES, Luiz Henrique Vieira de; FERREIRA, Nísio Antônio Teixeira. **Dilemas do jornalismo cultural**. Revista Temas e ensaios de comunicação. Belo Horizonte: UNI-BH. Pág. 73-83, 2002
- FRIAS FILHO, Otávio. **Antimanual de jornalismo**. IN: Folha de S. Paulo_ 20 textos que fizeram a história. São Paulo: Folha de São Paulo, 1991, p.263-270
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.
- MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 1985.
- MOCARZEL, Evaldo. **A razão cínica e o futuro dos cadernos de cultura**. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/atualiza/artigo/jd080120011.htm>, acesso em: 25/10/2006
- MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: Necrose**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

- MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: Neurose**. 9ªed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.
- NESTROVSKI, Artur. **Em Branco e Preto: Artes brasileiras na Folha, 1990-2003**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**. São Paulo: Hacker Editores, 1999.
- PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.
- RIBAS, Maria Alice Coelho. O conceito de arte no fluxo da história. In: Revista Vidya n°25. 1996

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Anna; SANTAELLA, Lucia. **Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI**. São Paulo: Unimarco, 2002. 166p ISBN 8586022381 (broch.).
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: ATICA, 2001.
- FREIRE, Gilberto. **Arte, ciência e trópico**. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1980.
- GERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LTC, 1984.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.
- GOULART, Janaina Campos. **Jornalismo cultural: A cultura nas páginas de O Tempo**. Belo Horizonte: UNI-BH, 2001
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- KLINTOWITZ, Jacob. **Arte e comunicação**. São Paulo: Shalom, 1979.
- LAGERROTH, Ulla Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik. **Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media**. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1997. 354 p. ISBN 9042002107 (broch.)
- LEITE NETO, Alcino. **Admirável novo jornalismo**. Disponível em: <http://www.geocities.com/reportagens/alcinol.htm>, acesso em: 25/10/2006
- MENEZES, Mônica. **A cultura na berlinda: Como o Estado de Minas e O Tempo vêm a cultura**. Belo Horizonte: UNI-BH, 2001.
- MORAIS, Frederico. **Arte /é o que eu e você chamamos de arte: 8001 /definições sobre arte e o sistema da arte**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PAVIANI, Jayme. **A arte na era da indústria cultural**. Caxias do Sul; Porto alegre: PYR, 1987.

PEDROSA, Mário. **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paceterra, 1973. 216p

RAMIREZ, Juan Antonio. **Medios de masas e historia del arte**. Madrid: Catedra, 1976. 321p.

READ, Herbert. **O sentido da arte**. São Paulo: Brasa, 1978.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Discurso e poder: a contribuição barthesiana para os estudos de linguagem**. Rio de Janeiro: UFRJ:ECO, 2006.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SILVA, Cláudia Regina de Souza. **O Jornalismo impresso e sua relação com os conceitos de cultura**. Belo Horizonte: UNI- BH, 2002.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TORRES, Shirley Christiane. **Jornalismo e realidade cultural**. Uma Analise comparativa entre as revistas Bravo e Veja. Belo Horizonte: UNI-BH, 2003.

.