

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Bianka Nieckel da Costa Roloff

**Jornalismo cultural e megaexposições de artes visuais no Brasil (2010-2016):
mapa de um acontecimento espetacular**

Porto Alegre

2017

BIANKA NIECKEL DA COSTA ROLOFF

**Jornalismo cultural e megaexposições de artes visuais no Brasil (2010-2016):
mapa de um acontecimento espetacular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientação: Profa. Dra. Cida Golin

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Roloff, Bianka Nieckel da Costa
Jornalismo cultural e megaexposições de artes
visuais no Brasil (2010-2016): mapa de um
acontecimento espetacular / Bianka Nieckel da Costa
Roloff. -- 2017.
152 f.

Orientadora: Cida Golin.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Jornalismo cultural. 2. Acontecimento. 3.
Artes visuais. 4. Megaexposição. I. Golin, Cida,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação intitulada **Jornalismo cultural e megaexposições de artes visuais no Brasil (2010-2016): mapa de um acontecimento espetacular**, elaborada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Informação no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho – UFRGS

Prof. Dr. Ronaldo Henn – UNISINOS

Profa. Dra. Ana Cláudia Gruszynski – UFRGS

Porto Alegre, 08 de maio de 2017

AGRADECIMENTOS

À UFRGS, à Fabico e ao PPGCOM, pelo intenso e transformador convívio com professores e colegas nos últimos dois anos.

À professora Cida Golin, pela orientação neste percurso e pelas inquietações provocadas.

Aos professores Ana Albani e Ronaldo Henn, pelas importantes contribuições na banca de qualificação.

Aos colegas do grupo de pesquisa, Everton, Luciano, Anna, Babiana e Daniel, pelos produtivos e gastronômicos encontros acadêmicos. E a duas em especial: Mariana, por ter desvendado muitos dos caminhos que eu viria a percorrer, e Rita, pela parceria que já dura mais da metade das nossas vidas.

Aos alunos da disciplina Comunicação em Museus, turma 2015/2, pela primeira e enriquecedora experiência na docência.

Aos professores e estudantes do PPGAV, pela acolhida.

Àqueles com quem compartilhei congressos e eventos e que, talvez sem perceber, contribuíram imensamente para esta pesquisa.

Aos departamentos de pesquisa dos jornais estudados e de museus e centros culturais abrangidos por este estudo, incansáveis em auxiliar na localização das reportagens.

À Gisleine, pelas melhores perguntas, sempre colocadas na hora certa.

Aos muitos amigos que ajudam a me tornar quem eu sou. Em especial, Giane, Jocimar, Angela, Grazieli, Luiz, Marina, Luciana, Aline, Bianca, Davi, Christiano, Leonardo, Estella e Juliana.

Às pessoinhas Joaquim (ainda por nascer), Bernardo, Atena e Catarina, que, tenho certeza, irão transformar o mundo.

À minha família, cuja presença foi sempre referência de felicidade. Em especial meus pais, Milton e Mara, e meu irmão Rodrigo, por terem me ensinado os mais importantes valores da vida e, particularmente, terem despertado em mim o prazer de aprender.

Por fim, ao meu marido, Maurício, que se revelou o companheiro ideal também nesse desafiante mergulho acadêmico, sempre pronto a me incentivar, a ajudar a resolver percalços e a assar um bom churrasco para embalar os estudos.

RESUMO

Este trabalho investiga a cobertura realizada por jornais de referência brasileiros sobre as megaexposições de artes visuais no país de 2010 a 2016. Parte da perspectiva construcionista, pressupondo que os acontecimentos são a matéria-prima básica da atividade jornalística e que o jornalismo cultural é um lugar especializado de construção de sentidos sobre arte, além de mediador entre esta e os públicos. Lançando mão dos estudos do acontecimento, verificamos quais indícios o jornalismo acionou para cobrir as megaexposições de artes visuais no período de estudo. Foi escolhida a metodologia de Análise de Conteúdo, que, em uma etapa quantitativa, examinou 152 textos sobre seis exposições, e, na fase qualitativa, aprofundou o olhar sobre 20 dessas reportagens. Encontramos uma cobertura que se revela proeminente e mobilizadora de públicos para visitar as exposições. Verificamos que o jornalismo media o ciclo de existência do acontecimento, elaborando sobre ele um mapa de consensos e construindo-o de forma paulatina, em um reiterado roteiro desde a apresentação até o balanço posterior. Concluimos também que as coberturas promovem uma espetacularização das exposições, a partir de uma pré-mediação, oriunda das marcas envolvidas com sua produção, e praticamente apenas reproduzida pelos veículos jornalísticos. As matérias valorizam aspectos como biografias, mobilização de multidões e números e lançam mão de um discurso marcadamente superlativo, buscando recuperar a aura da arte das megaexposições, com forte acionamento de fontes ligadas à produção do evento e pouco espaço de fala aos visitantes.

Palavras-chave: jornalismo cultural; acontecimento; artes visuais; megaexposição

ABSTRACT

This master thesis digs into the news coverage promoted by important Brazilian newspapers about blockbuster visual arts exhibitions that happened in Brazil between 2010 and 2016. It takes off from a constructionist approach, assuming that the events are the basic raw material of journalistic activity and that cultural journalism is a specialized environment for building senses about art, as well as a mediator between the craft and its publics. With that in mind, putting the event studies into use, we analyzed which evidences journalism triggers to cover the blockbuster art exhibitions in the referred period. For this research, it was chosen the Content Analysis methodology, that, in a quantitative phase, examined 152 texts about six exhibitions and, in the qualitative stage, took a deeper look on 20 of these stories. We found a prominent coverage and able to call on the public to visit the exhibitions. We verified that journalism mediates the cycle of existence of these happenings, gradually drawing over them a map of perceptions, in a repeated script since their initial presentation up to the final reviews. We also concluded that the news coverage promote a spectacularization of the exhibitions, from a pre-mediation role, originated in the brands involved with their production, and basically just reproduced by the journalistic media. The stories highlight aspects such as biographies, ability of driving crowds and event numbers through a clearly superlative speech, reaching to recover the art aura of the blockbuster exhibitions, with strong use of sources connected to the events' execution and very little space dedicated to reflect the visitors views.

Keywords: cultural journalism; event; visual arts; blockbuster exhibition

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - capa de segunda edição do *EM* na data de abertura da exposição *Escher* em Belo Horizonte59
- Figura 2** - reprodução parcial de reportagens que ressaltam expectativa de visitação, constatação da formação de filas e registro de recorde atingido68
- Figuras 3 e 4** - o número de “caravaggios” destacado pelo *Correio*, e os indicadores de *Frida* são ilustrados na *Folha*79
- Figura 5** - mapa e localização de todas as obras em *Mestres do Renascimento*81
- Figura 6** - imagens e falas de visitantes no caderno especial sobre *Renascimento*87
- Figura 7** - infográfico que relaciona cores e instrumentos musicais em Kandinsky90
- Figura 8** - a polêmica quanto às confirmações de autoria leva o *EM* a reproduzir na sua capa duas telas com a mesma temática91
- Figura 9** - imagem produzida pelo jornal mostra uma das obras já no contexto em que será exposta, e com uma escada que denota preparativos de montagem92

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - distribuição da cobertura por exposição	57
Gráfico 2 - distribuição das reportagens por jornal	57
Gráfico 3 - matérias publicadas em plataforma impressa e online	58
Gráfico 4 - conteúdos extras nas reportagens publicadas em plataforma online	59
Gráfico 5 - ganchos das reportagens	62
Gráfico 6 - momento de publicação das matérias	63
Gráfico 7 - ganchos das matérias publicadas até o dia da abertura das exposições	65
Gráfico 8 - ganchos das reportagens publicadas durante o período expositivo	65
Gráfico 9 - ganchos dos textos posteriores ao fim do evento	65

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - exposições, período de exibição e percurso no Brasil	44
Tabela 2 - exposições de acordo com o ano de início da itinerância no Brasil	45
Tabela 3 - modalidade artística em exibição	45
Tabela 4 - escola/período da arte exposta	46
Tabela 5 - pontos de parada das megaexposições	47
Tabela 6 - tipos de instituições que sediam megaexposições	47
Tabela 7 - segmento econômico que aporta o patrocínio master	48
Tabela 8 - megaexposições com cobertura analisada	52
Tabela 9 - jornais escolhidos em cada ponto de parada das megaexposições	53
Tabela 10 - reportagens analisadas na etapa qualitativa	71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O NAVEGAR DO ACONTECIMENTO NO JORNALISMO	18
2.1 Jornalismo: mapa de consensos sobre a realidade social	18
2.2 Acontecimento: os múltiplos caminhos de um conceito	20
2.3 Pseudoacontecimento: mais persuasivo do que a realidade	25
2.4 Século XIX: o nascimento de concepções contemporâneas de jornalismo e arte	30
3 UM FAROL CHAMADO MEGAEXPOSIÇÃO	34
3.1 Linha do tempo: das primeiras exposições aos megaeventos da atualidade	35
3.2 Universo superlativo: notáveis, públicos e comunicação	37
3.2.1 Contexto brasileiro: leis de incentivo à cultura e o sistema financeiro	42
3.3 Visada panorâmica: as 16 megaexposições no Brasil entre 2010 e 2016	43
4 MAPA DA CONSTRUÇÃO DO ACONTECIMENTO MEGAEXPOSIÇÃO ...	49
4.1 Procedimentos para a construção de um mapa: metodologia	50
4.2 Características gerais do território: descrição do <i>corpus</i>	52
4.3 Leitura global: etapa quantitativa	55
4.4 Olhar concentrado na trajetória: etapa qualitativa	70
4.4.1 Bússola	73
4.4.2 Viajante	83
4.4.3 Topografia	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – CHEGANDO AO DESTINO	96
REFERÊNCIAS	105
ANEXO 1	112

1 INTRODUÇÃO

"Sempre se passa algo entre as pessoas e a obra. Mesmo que venha só porque 'tem de vir', porque é o assunto da moda ou para comentar no jantar do dia seguinte."

(Dominique Dupuis-Labée, curadora, em entrevista à Folha de S.Paulo, 22/01/2004)¹

O que chamamos aqui de megaexposição de artes visuais é hoje uma prática comum às mais prestigiadas instituições museológicas do mundo. Quase não há importante museu ou centro cultural que jamais tenha sediado alguma dessas exposições de grandíssimo porte, centradas em artistas e/ou movimentos consagrados, criadas por especialistas nos temas expostos e destinadas a rodar o globo mobilizando públicos numerosos². Desde o final dos anos 1960, esses eventos de perfil espetacular têm se multiplicado e ganhado espaço nos mais diferentes países, em um fluxo que nasce nos grandes centros produtores e consumidores de arte em direção às periferias do globo.

Uma das características mais marcantes dessas exposições é que, dentro de um complexo sistema de relações, elas se ligam de forma particular ao universo corporativo. Isso ocorre de duas formas principais: a participação de grandes empreendimentos capitalistas como patrocinadores das megaexposições e a existência de centros culturais articulados a diferentes setores da economia – em especial, o financeiro –, que se destacam como sedes de eventos desse perfil. Em ambos os casos, as motivações e os critérios das grandes corporações se fazem presentes por meio de departamentos de marketing autorizados a incidir sobre importantes processos de decisão.

Combinados e relacionados, todos esses fatores fazem com que as megaexposições de artes visuais figurem com elevada frequência e status no cardápio dos veículos de jornalismo, e foi esse o ponto inicial de interesse no tema. Unir

¹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40727.shtml> Acesso em 25 mar. 2017.

² Também as bienais costumam ser chamadas de megaexposições, porém aqui centraremos nos eventos com o perfil descrito.

jornalismo e artes visuais como objeto de pesquisa foi um desejo que vi atendido com a abordagem da cobertura dedicada por jornais de referência brasileiros às espetaculares e mediatizadas exposições que circularam no país entre 2010 e 2016. Fazemos isso partindo da perspectiva das teorias construcionistas do jornalismo, entendendo-o como resultado de interações sociais que ocorrem entre ele e seu entorno. Partimos também da compreensão de que os acontecimentos são a matéria-prima básica da atividade jornalística e que, em particular na cobertura da cultura, a atuação dos veículos de comunicação configura-se como um lugar especializado de construção de sentidos sobre arte e de mediação entre esta e os públicos, por meio da visibilidade que lhes é capaz de conferir. E que, ao fazer isso, o jornalismo media o próprio ciclo de existência dos produtos culturais. Com base nesses pressupostos, construímos a problematização da pesquisa: a partir de quais indícios o jornalismo cobriu o acontecimento megaexposição de artes visuais entre 2010 e 2016?

Buscamos como referencial os estudos do acontecimento, tanto aqueles considerados externos ao jornalismo – que aportam noções da sociologia, da antropologia e da pedagogia –, quanto os endógenos, que se dedicam aos processos de produção e ao discurso jornalístico acerca de acontecimentos diversos, ou ainda que se assentam sobre a interface entre jornalismo e filosofia, no entendimento do acontecimento como modo de reconhecimento do presente (ZAMIN; MAROCCO, 2010).

A partir dessas distintas visões, elegemos como objetivo geral da pesquisa analisar quais indícios e enquadramentos o jornalismo acionou ao cobrir o acontecimento megaexposição de artes visuais entre 2010 e 2016. Os objetivos específicos são a) apontar as características do acontecimento megaexposição de artes visuais destacadas pelo jornalismo; b) verificar que atores e instituições são acionados e ganham voz por meio da cobertura; c) identificar os marcadores de temporalidade que emergem das reportagens; d) analisar a importância atribuída pelo jornalismo a esses eventos a partir das características materiais das reportagens. Pretendemos que emergja deste processo um mapa da construção paulatina do acontecimento megaexposição pelo jornalismo, contendo sua bússola de orientação, os viajantes cujos pontos de vista são adotados – se os dos condutores, se os dos passageiros (e de suas experiências, como inspira a epígrafe desta introdução) – e a topografia que desenha na superfície do jornal.

No que diz respeito à análise da cobertura jornalística sobre as megaexposições, esta pesquisa se revela inédita, uma vez que não foram localizados estudos similares nem no Banco de Teses do Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes) do Ministério da Educação (MEC), nem na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (BDTD/Ibict). Entendemos, no entanto, que alguns trabalhos no âmbito da comunicação, das artes e da sociologia dialogam de forma produtiva com o presente estudo. Um dos que melhor se relaciona com as ideias aqui desenvolvidas é a dissertação de mestrado de Ana Luísa Ferreira Braga Especial, realizada na Universidade de Lisboa em 2007. Em *Arte versus blockbuster: as exposições de impacto de arte contemporânea em Portugal*, a autora aborda como essa manifestação cultural se deu em seu país, tomando em particular o segmento da arte contemporânea em duas instituições museológicas da capital portuguesa.

Ainda nesse tema, encontra-se em desenvolvimento a pesquisa de pós-doutorado de Márcia Eliane Rosa, na Faculdade Cásper Líbero/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, que trata de megaexposições, porém com ênfase naquelas sediadas pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) – o que não significa que sejam exclusivamente de artes visuais. Os primeiros resultados constam no trabalho *O MIS-SP e a arte pop de David Bowie na trajetória das exposições espetaculares*, apresentado em 2015.

Também sobre exposições, a dissertação de mestrado de Luciana Benetti Marques Válio, de 2008, aborda as práticas avaliatórias das exposições de arte. O que se torna mais rico para o presente trabalho é o resgate realizado por Válio, que mapeia as mudanças ocorridas na arte em quatro décadas, colocando em relação atores sociais como instituições culturais, público e mercado. Desse modo, em *Mapeando a complexidade da exposição de arte: é possível avaliá-la?*, a autora conceitua e problematiza a complexidade que cerca o tema das exposições.

Dois trabalhos contribuíram de maneira vital para a compreensão da influência das corporações e, particularmente, das instituições ligadas a entidades financeiras. Um deles é a tese de doutorado *A moeda da arte: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio do CCBB*, de Eduardo Fragoaz de Souza. Finalizada em 2008, a pesquisa buscou desnudar as motivações e os critérios para patrocínio artístico do Banco do Brasil nas áreas de artes cênicas e artes plásticas. O outro é a dissertação de

Nei Vargas Rosa, também de 2008: *Estruturas emergentes do sistema da arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores*. A partir dos casos do Itaú Cultural e do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), o autor investiga o novo modelo de gestão e funcionamento do sistema da arte, com a emergência de instituições culturais bancárias a partir dos anos 1980.

Por fim, é essencial destacar as pesquisas sobre as interfaces entre jornalismo e cultura realizadas no âmbito do Núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Laboratório de Edição, Cultura e Design (Lead), grupo registrado no CNPq, ao qual o presente trabalho se filia. A dissertação de mestrado *O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo: análise da coluna Notas de Arte, de Aldo Obino, no Correio do Povo*, de Mariana Silva Sirena, é uma referência importante – não só na temática do jornalismo cultural, mas também em todas as questões relativas à forma e organização³.

No presente estudo, partimos, em primeiro lugar, de um recorte temporal do objeto. Entendemos que focar nas megaexposições de artes visuais com circulação na presente década possibilitaria a extração de um instantâneo bastante concentrado e atual desse fenômeno artístico em sua abordagem pelo jornalismo. Além disso, percebemos que, seguindo esse recorte, iniciáramos o estudo pela exposição *O Mundo Mágico de Escher*, que chegou ao Brasil em 2010 e, no ano seguinte, foi a exposição de arte mais vista do mundo. Por isso, a escolha da pesquisa por analisar a cobertura de exposições cuja itinerância em território brasileiro tenha iniciado a partir do ano de 2010 e se encerrado até o primeiro semestre de 2016.

Identificamos, nesse período, 16 exposições de artes com o perfil descrito até agora. A busca, que será detalhada no capítulo 3, se valeu de uma série de procedimentos simultâneos e encadeados, na qual a identificação de uma nova exposição implicava a ampliação das fontes de pesquisa. Esses procedimentos incluem

³ Do mesmo modo, contribui a dissertação de Anna de Carvalho Cavalcanti, *Jornalismo cultural e personalização: o acionamento do perito nas capas da revista Bravo! (1997-2013)*. É ainda referência, desde a etapa de elaboração do anteprojeto, a dissertação de Mariana Scalabrin Müller, *O prestígio na capa: a construção jornalística da figura do editor de livros no suplemento Sabático (2010-2013)*. Também se constituem em pontos de apoio essenciais os trabalhos de Everton Cardoso, a dissertação *Enciclopédia para formar leitores: a cultura na gênese do Caderno de Sábado do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969)* e a tese *O suplemento cultural como rede de relações: os intelectuais no Caderno de Sábado do jornal Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1981)*, e a dissertação de Luciano Alfonso, *Personalização como estratégia discursiva do jornalismo: o caso da Fundação Iberê Camargo* – esta última realizada fora do âmbito do Lead. Por fim, são referências a dissertação de Maria Rita Berta Horn (2017) e a tese de Alfonso (2017), desenvolvidas concomitantemente a este trabalho.

buscas junto a museus e centros culturais, via internet e em pesquisas presenciais; pesquisas em veículos de comunicação generalistas e especializados, por meio de ferramentas online ou departamentos de arquivo; pesquisas livres pelo buscador Google; e nas lembranças das diversas pessoas com as quais este estudo cruzou, em especial professores e colegas do grupo de pesquisa e das disciplinas atendidas no transcurso do mestrado. As 16 megaexposições que resultaram de todos esses passos permitiram a elaboração de uma panorâmica desse fenômeno no Brasil, a partir de características como modalidade artística, circuito de cidades abrangidas e perfil das instituições envolvidas.

Para dar conta da construção jornalística sobre esses eventos, elegemos como metodologia a Análise de Conteúdo (AC), especialmente em razão da sua eficiência para o tratamento de grandes volumes de informação e de sua capacidade de proporcionar reflexões aprofundadas sobre as relações entre o texto e seu contexto. Bastante utilizada para estudar as publicações focadas em cultura – como se pode perceber nas já mencionadas pesquisas realizadas pelo Núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Lead, a AC permite uma abordagem panorâmica dos valores vigentes no sistema da cultura e do jornalismo.

Assim, selecionamos seis exposições, dentre as 16, para empreender esse mergulho. Uma vez definido o conjunto de exposições, procedemos a eleição dos jornais cuja cobertura comporia o *corpus* a ser estudado. A escolha se deu a partir de critérios como ser referência sobre a realidade local e para outros veículos, constituir-se como palco para manifestação de representantes sociais e exercer influência sobre a opinião pública. Esses dois momentos de escolha resultaram num *corpus* composto por 152 textos, analisados quantitativamente, no que revelou, dentre outros aspectos do acontecimento, os principais ganchos, outros elementos frequentemente acionados nos textos, a temporalidade construída por eles e a hierarquização atribuída. Em uma segunda etapa, um conjunto de 20 textos – reunindo a maior matéria dedicada por cada jornal a cada uma das exposições – passou por uma análise qualitativa, buscando aprofundar a bússola que orienta os sentidos apresentados, os viajantes priorizados na narrativa e a topografia desenhada pela cobertura.

A ideia central deste trabalho é observar as marcas existentes nos produtos noticiosos especializados em cultura e, a partir delas, buscar inferir as relações entre o jornalismo e o seu entorno e as decisões editoriais que terminam por configurar o

acontecimento publicado (SILVA; MAIA, 2011). Encontramos uma forte presença dos índices de consagração desses eventos, numa lógica espetacular (LIPOVETSKY; SERROY, 2015; DEBORD, 1997)⁴. Visualizamos também o ponto de vista dos agentes de produção (condutores) sobrepondo-se ao dos públicos (meros passageiros tratados de modo despersonalizado e sem ênfase na experiência vivida). Identificamos ainda características materiais que comprovam a elevada importância atribuída pelo jornalismo às megaexposições de artes visuais.

Estruturalmente, a dissertação está dividida em três capítulos, além deste primeiro capítulo introdutório e das considerações finais. A segunda parte apresenta a perspectiva conceitual adotada, a partir das teorias construcionistas e dos estudos do acontecimento. Aborda ainda as relações entre jornalismo e arte, especialmente durante a consolidação do jornalismo moderno.

O terceiro capítulo contextualiza as megaexposições de artes visuais, iniciando por um resgate histórico da prática de expor publicamente trabalhos de arte e apresentando as principais características apresentadas por esses eventos. Oferece também uma panorâmica sobre as 16 mostras identificadas entre 2010 e o primeiro semestre de 2016, que é, como se disse, o recorte temporal da pesquisa.

É no quarto capítulo que abordamos o percurso metodológico realizado, os recortes que resultam na definição do *corpus* e as categorias de análise. A seguir, empreendemos a análise da cobertura propriamente dita. Conforme já mencionado, adotamos a metáfora do mapa para apresentar nossos esforços, primeiramente como resultado da fase quantitativa, e em seguida os achados da etapa qualitativa.

⁴ Lipovetsky e Serroy (2015) identificam nas exposições da contemporaneidade o que chamam de hiperespetáculo, em que uma cenografia sedutora e distrativa sobrepõe-se à dimensão simbólica da arte. Partem, sem dúvida, da visão de Debord, que em sua obra identifica uma forma contemporânea de relação com o mundo, em que os sujeitos nele se colocam como se em uma performance, em um espetáculo.

2 O NAVEGAR DO ACONTECIMENTO NO JORNALISMO

Neste capítulo, apresentaremos a perspectiva conceitual utilizada na construção do objeto desta pesquisa. Visada esta que parte das teorias construcionistas, que entendem o jornalismo como resultado de interações sociais, e não como distorção ou mero espelho da realidade, e que em sua atuação contribui para construir uma noção de realidade social.

Como os acontecimentos são a matéria-prima básica do jornalismo, iremos também transitar por algumas de suas concepções, detendo-nos de maneira particular naquelas que melhor contribuem para a apreensão do fenômeno escolhido como tema de pesquisa. Serão apresentadas definições mais amplas de acontecimento, o modo como este é abordado pelo jornalismo, e em particular pelo jornalismo cultural – especialidade na qual predominam aquelas ocorrências cuja emergência é fortemente planejada, marcadas pelo interesse das fontes e que ocorrem sob estratégias bem definidas.

Abordaremos ainda as relações entre os campos da arte e do jornalismo, especialmente a partir do século XIX, quando se configura o que chamamos hoje de jornalismo moderno. Intensamente baseada na produção de notícias, essa modalidade passou a exercer a mediação do tempo do acontecimento, conceito que passa a ter alta relevância no jornalismo. Isso ocorreu no mesmo período e no mesmo espaço – a cidade –, em que a arte passou a ser considerada muito mais próxima da mercadoria – momento no qual as exposições universais tornaram-se vitrines por excelência. O jornalismo dedicado à cultura inaugura-se então como suporte midiático para a crítica de arte, responsável pela construção do gosto. Aí também é possível visualizar o papel de mediador exercido até hoje pelo jornalismo cultural, que aporta seu poder simbólico nessa relação com a arte.

2.1 Jornalismo: mapa de consensos sobre a realidade social

Desde o célebre ensaio de Robert E. Park *A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento*, publicado originalmente nos Estados Unidos, em 1940, este sociólogo considerado uma das figuras mais influentes da Escola de Chicago definiu que “a função da notícia é orientar

o homem e a sociedade no mundo real” (PARK, 2008b, p.51). Com isso, defendeu que a ação do homem, coletiva e individualmente, encontra-se influenciada pelo poder de inclusão e exclusão de determinados fatos e temas do cardápio de cobertura dos veículos de comunicação, sustentando também que a notícia tem localização própria num *continuum* formado por outros modos de conhecimento⁵, assumindo para o público o mesmo papel que a percepção tem para o indivíduo.

Mais tarde, já nos anos 1970, surgem as teorias construcionistas, como oposição às compreensões vigentes na época de que as notícias eram uma forma de distorção – no âmbito das teorias de ação política – ou um mero espelho da realidade. Considerar as notícias como construção significa perceber a dimensão cultural presente nelas, considerar que há elementos subjetivos que acompanham os aspectos objetivos na sua conformação. Trata-se, em verdade, de duas correntes teóricas: a estruturalista (que foca no papel dos meios na reprodução da ideologia dominante, porém considerando uma autonomia relativa dos jornalistas) e a interacionista (que defende que a tirania do tempo⁶ incide especialmente sobre as decisões quanto à noticiabilidade⁷ dos acontecimentos). Para as teorias construcionistas, as notícias resultam da interação social entre jornalistas e outros atores sociais, como fontes e a comunidade em geral (TRAQUINA, 2005).

Filiando-se à tradição construcionista, Gomis (1991), décadas depois, resume os meios de comunicação como intérpretes da realidade, o que significa assumir que eles desempenham, alternadamente, o papel de receptor e de emissor: recebem mensagens de procedências diversas (setores da sociedade, agências de notícias,

⁵ Park retoma conceitos do filósofo William James sobre os tipos de conhecimento, familiaridade (*acquaintance with* – ou seja, a prática da vida, intuitiva e instintiva, comumente chamada de hábito) e conhecimento das coisas (*knowledge about* – o conhecimento formal, racional e sistemático, oriundo da história, da filosofia, da lógica e/ou das ciências sociais), para localizar a notícia como um conhecimento intermediário focado no presente e que trata de eventos isoladamente.

⁶ Além do tempo, outros fatores de produção também afetam a seleção dos assuntos, como a disposição geográfica de jornalistas em determinados locais do espaço político e social, ao contrário do que se possa pensar de uma onipresença da mídia, e as exigências impostas pela periodicidade, que determinam previamente quando e com que duração as ocorrências podem emergir (MOUILLAUD, 1997; HALL ET. AL., 1999).

⁷ O tema noticiabilidade encontra-se exaustivamente elaborado por diferentes autores. Traquina (2007), ao fazer um apanhado dessa diversidade, desde Galtung e Ruge, divide entre valores-notícia de seleção segundo critérios substantivos (características do fato em si) ou contextuais (contexto do processo de produção), e valores-notícia de construção. Rodrigues (1999) separa em três tipos de registros distintos: excesso, falha e inversão. Rodrigo Alsina (2009) enumera variáveis como prestígio dos envolvidos, fenômenos-tendência, consonância com as expectativas da audiência e coincidência com valores socioculturais. A capacidade de reconhecer nos acontecimentos a existência de um ou mais critérios de noticiabilidade é evocada pelos jornalistas como um saber específico, o *news judgement*, nas palavras de Tuchman (1999).

assessorias de comunicação, jornalistas correspondentes, outros meios de comunicação etc) e as decodificam, elaboram, combinam, transformam e, por fim, emitem novas mensagens. Ou seja, recebem, processam e recolocam em circulação sentidos nascidos nos mais diversos segmentos sociais. E, dessa forma, colocam-se como integrantes de cadeias interdependentes, ao longo das quais realizam um processo de interpretação.

Para a perspectiva construcionista, os acontecimentos não se encontram prontos na realidade, apenas aguardando que o jornalismo os recolha e reporte. Do contrário, as ocorrências são alçadas a fatos sociais a partir da sua construção por instâncias públicas, dentre as quais o jornalismo (VERÓN, 1987). “A realidade social não existe da maneira que se poderia, no século XIX, imaginar a realidade física, mas como o produto de um consenso sustentado pelo jogo de interações e das negociações entre parceiros sociais” (MOUILLAUD, 1997, p.54).

Optar por essa visada, no entanto, não significa compreender que os meios de comunicação sejam a única maneira de os indivíduos construírem conhecimento social. Tampouco implica entender que a notícia seja o mecanismo por excelência dessa construção, conforme destaca Meditsch (2010), ao promover uma revisão da obra de Berger e Luckmann com o objetivo de desfazer distorções frequentes, segundo ele, na produção acadêmica. Os meios não produzem a totalidade do que se chama de “real” nem têm o poder de construir a sociedade em si, mas produzem o presente social como uma experiência coletiva. É graças aos meios de comunicação que conhecemos um pouco do que se passa no mundo e criamos uma certa imagem da atualidade, mesmo sem termos vivenciado grande parte dos fatos sociais, ou seja, acreditamos que algum discurso sobre a atualidade coincidiria com o nosso próprio, caso tivéssemos vivido os fatos relatados. De modo geral, esse postulado não pode ser integralmente verificado, por isso se trata de uma relação de confiança no relato (FRANCISCATO, 2005; FRANCISCATO, 2014; GOMIS, 1991; HALL ET. AL., 1999; VERÓN, 1987).

2.2 Acontecimento: os múltiplos caminhos de um conceito

Dentro desse processo de construção social da realidade, o jornalismo se utiliza dos acontecimentos como matéria prima. Para entender essa relação, é importante, em primeiro lugar, buscar uma definição mais ampla do acontecimento – que, dada a sua polissemia, tem sido bastante explorado não apenas no campo da comunicação.

Uma das concepções de acontecimento o considera como fenômeno com duas características importantes: dotado de um poder de revelação e pertencente à ordem da experiência. Ao desenvolver o conceito do poder hermenêutico do acontecimento, ou seja, dessa capacidade de desencadear e revelar sentidos, Quéré – autor basilar dentro dessa tradição – o inscreve no campo simbólico e revela sua natureza de devir (vir a ser). “O acontecimento apresenta, pois, um caráter inaugural, de tal forma que, ao produzir-se, ele não é, apenas, o início de um processo, mas marca também o fim de uma época e o começo de outra” (QUÉRÉ, 2005, p.60). Uma vez que o acontecimento se produz, o estado anterior do mundo já se encontra modificado, pelo menos em algum aspecto. Ele proporciona uma iluminação do passado a partir do presente. Ou seja, o acontecimento pede para ser compreendido por causas, mas também é ele que abre a possibilidade de um futuro, o que significa dizer que tem um poder de revelação, de criação de novos sentidos possíveis. Tomando-se França e Almeida como intérpretes do pensamento de Quéré sobre esse tema, temos que o acontecimento

emerge como um fenômeno que cria condições renovadas de interpretação da realidade circundante e do campo problemático no qual ele toma forma. Ao acionar novos quadros de sentido, o acontecimento ilumina diferentemente uma situação e *alarga o horizonte dos possíveis*. (FRANÇA; ALMEIDA, 2008, p.5 – grifo nosso)

Esse poder de revelação pode esclarecer contextos, denunciar estados de coisas e mesmo realçar processos em curso – processos esses que, justamente por seu caráter contínuo, são mais difíceis de identificar e localizar. Assim, a visada que torna o acontecimento ainda mais interessante é considerá-lo “como momento de ruptura e de reorganização, como ocorrência que afeta indivíduos e coletividades, que é ordenado através de narrativas, [...] que descortina campos problemáticos e reorganiza a intervenção dos sujeitos sociais” (FRANÇA; OLIVEIRA, 2012, p.9).

Resta-nos ainda abordar o acontecimento relativamente à experiência dos indivíduos e seu conseqüente potencial de afetação (o ser afetado pelo acontecimento e agir em conseqüência). Quéré (2005, p.61) afirma que “o verdadeiro acontecimento não é unicamente da ordem do que ocorre, do que se passa ou se produz, mas também do que acontece *a alguém*” (grifo nosso). Esse é um aspecto vital na reflexão: a ideia de que há um sujeito concreto afetado pelo acontecimento e que este não é apenas passivo, na medida em que se lança na relação com o acontecimento, incorpora-o à sua experiência e direciona suas atitudes e ações (FRANÇA; ALMEIDA, 2008). Dessa forma, indica Quéré (2005), tanto o acontecimento quanto o sujeito afetado por ele

passam por um tornar-se simultâneo, em uma experiência que somente se realiza sob a forma de transação entre dois entes. Ou seja, parte da configuração de um acontecimento se dá justamente nas respostas que suscita e nas apropriações que os indivíduos fazem dele. Essa transação, assim, faz do acontecimento um palco de encontro, interação, confrontação, determinação recíproca entre o organismo e o seu meio.

Quéré (2012) também chama a atenção para o fato de que encontramos muitas formas de acontecimentos nas experiências de cada um. Para ele, a principal distinção se dá entre o que chama de acontecimentos existenciais, ou seja, as mudanças concretas do entorno, e os acontecimentos enquanto objetos de discurso e julgamento. E essa distinção reside no grau de simbolização: enquanto os primeiros são enfrentados pelos indivíduos em suas qualidades imediatas e sem isolamento do entorno, os outros os apanham em busca de seu conteúdo e sua identidade.

Com efeito, estamos conscientes de objetos e, mais precisamente, de objetos de pensamento ou de objetos com significados. Esse é o caso da maioria dos acontecimentos fisgados pela comunicação. Isso não significa que sejam “desrealizados”, tampouco que deixaram de fazer parte de nossa experiência [...]. (QUÉRÉ, 2012, p.24)

Para ele, um dos modos de metamorfose do acontecimento existencial para acontecimento objeto é o processo de investigação sobre sua natureza, suas relações com outros acontecimentos, suas condições e suas consequências – busca que, como veremos adiante, pode contar com a participação do jornalismo.

Sendo a publicidade a lei férrea do acontecimento moderno, fazendo com que ele se desenrole numa cena imediatamente pública, mais uma vez nos deparamos com a importância de se abordar o papel da comunicação nesse processo. No contexto das sociedades contemporâneas, é principalmente por intermédio dos meios que os acontecimentos tocam os indivíduos e influenciam suas ações, e é também no jornalismo que se materializa uma importante forma de investigação que visa construir seus sentidos (NORA, 1974; REBELO, 2006). Para Quéré (2005, p.72-73), “o papel dos media é, sem dúvida, decisivo enquanto suportes, por um lado, da identificação e da exploração dos acontecimentos, por outro, do debate público através do qual as soluções são elaboradas ou experimentadas”.

A incorporação de tudo o que ocorre a cada um, entretanto, não é um processo simples e linear, pois a experiência não é reprodutível automaticamente, uma vez que se

encontra profundamente ligada a um tempo e um espaço específicos. É o que afirma Mouillaud, quando relaciona o acontecimento com o papel de circunscrever e fixar um conjunto de sentidos, de modo a permitir a afetação de outros sujeitos tocados por sua mensagem:

Trata-se de um fragmento extraído de sua totalidade que por si só não pode ser compreendida. Pode-se descrever esse fragmento com um conceito que tomamos emprestado à fotografia e ao cinema, o enquadramento. Aparentemente, a moldura é posterior ao quadro, mas o quadro procede de um enquadramento implícito que o precedeu. [...]

A moldura, isolando um fragmento da experiência, separa-o de seu contexto e permite sua conservação e seu transporte. Enquanto que a ação, no campo, perde sua identidade e metamorfoseia-se em efeitos que a tornam irreconhecível, a informação conserva sua identidade ao longo de seus deslocamentos; eis aí uma propriedade fundamental do enquadramento. (MOUILLAUD, 1997, p.61)

No cotidiano jornalístico, acontecimento é frequentemente considerado como um simples sinônimo de fato, como em Rodrigues (1999, p.27), quando este afirma que “no discurso jornalístico, o acontecimento constitui o referente de que se fala, [...] uma espécie de ponto zero da significação”. Ou seja, acontecimento, segundo esse ponto de vista, seria uma ocorrência da realidade objetiva, que se transmutaria em acontecimento jornalístico ao ser abordado por veículos de comunicação, geralmente de forma paulatina, passando por diferentes fases e ênfases (FRANÇA; ALMEIDA, 2008). Nessa perspectiva, o jornalismo seria o mediador que buscaria esse acontecimento exterior para introduzi-lo em um texto. Pode-se, ainda, entender que acontecimento é um tipo especial de fato, aquele que reúne características como relevância e interesse.

Tal abordagem, dessa maneira, centra na ocorrência em si mesma seu poder explicativo: alguns fatos seriam intrinsecamente significativos e dignos de serem reportados (conforme a tradicional máxima: “o homem que morde o cachorro”). É a própria natureza da empiria (seu “ser”) que justifica a maior ou menor importância que lhe será atribuída. (FRANÇA, 2012, p.40)

É claro que, para que o acontecimento seja percebido, é vital que alguma “saliência” seja captada por sujeitos (CHARAUDEAU, 2010; RODRIGUES, 1999) – no que se pode relacionar com a ruptura provocada pelo acontecimento, segundo Quéré (2005). Mais ainda, é preciso que essa percepção tenha eco em uma rede de significações sociais, ou seja, nos mapas de significados que cada sociedade compartilha ao menos minimamente e que permitem a seus membros compreender os acontecimentos e enquadrá-los segundo interesses, valores e preocupações fundamentais (HALL ET. AL., 1999; GOMIS, 1991). Isso ajuda a explicar o fato de que os meios de comunicação não registram tudo o que acontece na realidade objetiva –

embora por vezes o discurso empresarial seja esse –, mas sim operam uma seleção cujo valor reside na hierarquização conforme os mapas de significados. Ao selecionar o que merece ser chamado de acontecimento, a indústria jornalística confere a essas ocorrências um estatuto evenemencial, criando a sensação de que só acontece aquilo que recebe cobertura pela mídia.

Entretanto, não é apenas a seleção de ocorrências a serem retratadas que determina o papel da mídia. Há também uma variação quanto aos aspectos do fato que são mais ou menos destacados e a construção de uma narrativa sobre eles – o que nos leva à compreensão da dimensão discursiva do acontecimento. A captura e o processamento de uma ocorrência da realidade empírica envolvem filtros, pontos de vista determinantes no modo como os acontecimentos são transmitidos. Por isso, os acontecimentos são fragmentos do que chamamos de realidade, e o real é construído também pelo discurso. Isso não quer dizer que a adoção de determinado ponto de vista e a escolha de certas interrogações sobre a origem e o devir do acontecimento sejam uma forma de manipular a realidade, conforme destaca Charaudeau:

Por trás do discurso midiático, não há um espaço social mascarado, deformado ou parcelado por esse discurso. O espaço social é uma realidade empírica compósita, não homogênea, que depende, para sua significação, do olhar lançado sobre ele pelos diferentes atores sociais, através dos discursos que produzem para tentar torná-lo inteligível. Mortos são mortos, mas para que signifiquem “genocídio”, “purificação étnica”, “solução final”, “vítimas do destino”, é preciso que se insiram em discursos de inteligibilidade do mundo que apontam para sistemas de valores que caracterizam os grupos sociais. Ou seja, para que um acontecimento exista é preciso *nomeá-lo*. O acontecimento não significa em si. O acontecimento só significa enquanto acontecimento em um discurso. (CHARAUDEAU, 2010, p.131-132 – grifo do autor)

O ponto de vista discursivo nos interessa especialmente nesta pesquisa, na medida em que centra forças na participação do jornalismo na construção dos acontecimentos públicos – no caso, as megaexposições de artes visuais – perante a sociedade. Considerando que, para Quéré (2005), o acontecimento se liga ao que denomina intriga – tanto no sentido de ação que se desenrola quanto de situação problemática caracterizada por tensões, conflitos, contradições e discordâncias –, nossa hipótese é que isso pode ou não se deixar ver por meio da cobertura jornalística. É exatamente nesse sentido que pretendemos inscrever a presente pesquisa, de modo que ela torne evidentes os aspectos que as reportagens revelam (ou não) do acontecimento megaexposição e o contexto no qual está inserido. Considerar o entorno da cobertura passa por compreender o jornalismo como integrante de uma cadeia de transformações,

composta por instituições e intermediários, que levam até ele determinadas versões da realidade – versões que, processadas pelo jornalismo, são recolocados em circulação nessa mesma cadeia. Nesse sentido, a mídia não pode ser apontada como a grande maquinadora de uma estratégia sobre o que e como apresentar ao público, na medida em que está sujeita também às táticas das fontes, à sua rotina industrial (que é atravessada por múltiplas vozes) e ainda a uma concepção coletiva e social de acontecimento. A autonomia do jornalista é, nesse contexto, apenas parcial (MOUILLAUD, 1997; SODRÉ, 2009).

Nesse contexto, Silva (2013) propõe pensar o jornalismo como uma tradução cultural do acontecimento. Para ela, retomando Mouillaud, o jornalismo desempenha um importante papel de tradução dos modos de construção simbólica da sociedade, entregando a ela sentidos de mundo que, recolocados em circulação no ambiente cultural, criam novos acontecimentos.

Embora o enfoque discursivo promova um destaque positivo para a participação da linguagem na relação do sujeito com o seu mundo, há o risco de se incorrer na radicalização da visão construtivista, ao entender a realidade como resultado exclusivo de um discurso.

Sem dúvida, os acontecimentos incitam a palavra e se traduzem em narrativas, porém tratar o acontecimento apenas como uma construção discursiva neutraliza aquilo que o caracteriza: a possibilidade que ele instaura, enquanto ocorrência concreta no mundo, de criação de novos sentidos, do desencadeamento de um outro campo de ações. (FRANÇA; OLIVEIRA, 2012, p.8-9)

Como se pode perceber no apanhado conceitual apresentado até este ponto, as distintas compreensões do papel do jornalismo na vida em sociedade contaminam as definições que encontramos de acontecimento no campo da comunicação. Daí que essa conceituação oscile entre a noção objetiva de referente da realidade e a de construção de uma interpretação ou enquadramento – mesmo que sempre mantendo como referência uma realidade dita objetiva.

2.3 Pseudoacontecimento: mais persuasivo do que a realidade

Ainda que sejam mais frequentemente abordados pela literatura, os acontecimentos que irrompem de modo inesperado – por vezes, tornando-se até marcadores de tempo universais, como as duas grandes guerras, por exemplo – não

constituem a totalidade das ocorrências mostradas pelo jornalismo. Com a ânsia moderna por acontecimentos, diversas instâncias da sociedade se dedicam a promover ocorrências – o jornalismo cultural, de modo particular, lida de maneira quase exclusiva com acontecimentos desse perfil. Charaudeau (2010) oferece tipologias do modo de aparição dos acontecimentos:

O acontecimento é programado pela existência de um calendário que pontua a organização e o desenvolvimento da vida social. Trata-se, aqui, de um advento, isto é, da aparição de algo conhecido ou anunciado antecipadamente, logo, esperado, como as manifestações esportivas (campeonatos de futebol, de rúgbi etc.), culturais (cantores num concerto, aberturas de exposições, estreias de filmes, de peças de teatro etc.) e os rituais da vida política institucional (inaugurações, festas oficiais, comemorações, eleições etc.).

O acontecimento é suscitado porque é preparado e provocado por tal ou qual setor institucional – particularmente o setor do poder político – que faz pressão junto às mídias com fins estratégicos (desviar a atenção da opinião pública com relação a um problema, provocar descontentamento sobre uma medida social para fazer passar outras, revelar um escândalo para a imprensa encobrir outro caso etc.). (CHARAUDEAU, 2010, p.138)

Como se vê, não é o acaso o que define esse tipo de acontecimento, que em geral tem por trás de si uma estrutura de produção e divulgação que leva em consideração as necessidades e rotinas do jornalismo. Essa não é uma estratégia criada na atualidade; pelo contrário, constitui prática corrente desde o século XV. Vázquez Montalbán relata que, naquele período, famílias poderosas mandavam distribuir notícias redigidas para estabelecer uma imagem pública positiva de si, como casamentos e façanhas (RODRIGO ALSINA, 2009).

Traquina (2001) resume como “acontecimentos não espontâneos, colocados primariamente (mas nem sempre exclusivamente) com o propósito imediato de serem relatados ou reproduzidos pelos *mídia*” (TRAQUINA, 2001, p.138 – grifo do autor). Lembra ainda que Molotch e Lester sublinham a existência de interesses e intencionalidade na promoção dessas ocorrências como acontecimentos públicos e introduzem o conceito de acontecimentos de rotina, resumido-os como intencionais, pré-planejados e promovidos pelo próprio organizador (TRAQUINA, 2007). Estes constituiriam, segundo ele, a maior parte dos acontecimentos noticiados.

É importante, neste ponto, dedicar especial atenção ao conceito de pseudoevento⁸, termo cunhado por Daniel J. Boorstin em 1961 – e que pode facilmente

⁸ Pseudoevento e pseudoacontecimento são termos encontrados de maneira indistinta na bibliografia que refere o fenômeno do fato planejado e que visa a divulgação. Pode-se compreender que é provocado

ser transposto para a atualidade –, em obra que se dedica a refletir sobre a sociedade norte-americana de então em sua relação com fatos, pessoas, formas e experiências que, para o autor, ganham o prefixo pseudo por seu caráter enganador. Para Boorstin, pseudoevento é um acontecimento caracterizado por não ser espontâneo, pelo contrário, ser planejado ou incitado; ser plantado primariamente para ser reproduzido e noticiado, e por isso com ocorrência localizada no espaço e no tempo de forma conveniente ao testemunho dos meios de comunicação; e assumir geralmente o caráter de profecia autorrealizada, ou seja, que se realiza em função de sua simples enunciação (BOORSTIN, Kindle Edition). Esse fenômeno surge da crescente pressão sobre os veículos de comunicação exercida pela sociedade ávida por acontecimentos e novidades: os pseudoeventos se multiplicam na medida em que a busca por informação (*news gathering*) se transforma em produção de informação (*news making*).

Para Boorstin, os pseudoeventos não podem ser considerados verdadeiros ou falsos segundo antigos critérios, uma vez que as condições que os tornam possíveis também os fazem ainda mais persuasivos do que a própria realidade espontânea. Pseudoacontecimentos têm maior potencial dramático, envolvem atores atraentes e podem ser repetidos à exaustão, tendo seus efeitos reforçados. Além disso, custam dinheiro, o que significa dizer que alguém está interessado em investir recursos para que sejam disseminados, publicizados – esperando que o ponto de vista contido nos textos de divulgação reservem ao produtor do acontecimento o papel de definidor primário (HALL ET. AL., 1999), ou seja, aquele que fornece um primeiro (e muitas vezes definitivo) enquadramento interpretativo para um fato – e, assim, garantir o retorno do investimento realizado. Incorporando-se ao discurso comum e se multiplicando em progressão geométrica, os pseudoeventos passam a dominar a consciência dos indivíduos.

Inspirado em Boorstin, Gomis (1991) reflete, décadas mais tarde, que os pseudoeventos são resultado da realidade de que não é necessário esperar que os fatos ocorram. Pelo contrário, é possível adiantar-se e os produzir, uma vez que são instrumentos necessários à comunicação contemporânea: eles abastecem os meios para fazer frente às pressões sociais por notícias em abundância. Os pseudoeventos se unem

diretamente pela imprensa, ao criar situações artificiais, ou tem como produtores pessoas ou instituições que criam um fato com a intenção de este ser abordado pela mídia (caso das entrevistas coletivas, por exemplo). É especialmente sobre essa segunda acepção que nos debruçaremos aqui.

a outros tipos de fatos (espontâneos ou não) e se oferecem à mídia em sua tarefa de tradução – que, como se viu, se dá mais facilmente sobre fatos do que sobre processos (por definição, mais longos e complexos). No jornalismo cultural, esse fenômeno encontra exemplos elucidativos, como o lançamento de um livro – ou, para as intenções deste trabalho, a inauguração de uma exposição –, que tem um objetivo comercial claro, mas apesar disso obtém a atenção gratuita dos meios de comunicação. Isso se dá porque o fato apresenta características familiares ao jornalismo, fazendo com que este o reconheça automaticamente como acontecimento a ser abordado. “El pseudoevento o pseudohecho es ‘pseudo’, falso, incluso hecho para engañar, pero no por ello deja de ser evento, hecho, y transmitido como noticia por verdaderos actores en escenarios verdaderos” (GOMIS, 1991, p.66)⁹. Para o autor, na medida em que se trata de fatos não espontâneos, a medida do êxito de um pseudoevento está na própria difusão pelos meios de comunicação.

A existência de marcos interpretativos prévios ou mapas de significados, segundo os quais os sujeitos identificam e interpretam os acontecimentos, conforme vimos anteriormente, contribui para explicar por que algumas ocorrências têm mais ressonância do que outras: precisamente, porque atendem a esses anseios e expectativas. Em seu papel de mediação, o jornalismo – neste caso, o jornalismo cultural em particular – contribui para a construção desses marcos, que passam a acompanhar os visitantes das megaexposições. E, dedicando-se à relação existente entre quem produz os acontecimentos e os jornalistas, Gomis aborda que os atores interessados em que determinados fatos se deem a conhecer destacam aspectos que lhes são convenientes para atingir o público de uma forma específica, levando em conta esses mapas de significados e os possíveis efeitos a alcançar.

Los medios aprovechan esa abundancia de hechos señalados o preparados para ofrecer una imagen llamativa de la realidad. Y la audiencia o público capta esas imágenes sorprendentes y las aprovecha para ilustrar sus prejuicios o favorecer sus intereses a lo largo de la conversación con que socialmente se asimilan los hechos y se orientan hacia la previsión de un próximo futuro.

⁹ “O pseudoevento ou pseudo-fato é ‘pseudo’, falso, feito para enganar, mas não por isso deixa de ser evento, fato, e transmitido como notícia por atores verdadeiros em cenários verdadeiros” (tradução nossa). Aqui se pode questionar o entendimento de Gomis de que seriam falsos acontecimentos, na medida em que o próprio autor prossegue afirmando que são verdadeiros os atores e cenários envolvidos. Entendemos que o que o pseudoacontecimento revela é mais uma falta de espontaneidade, dado seu planejamento prévio.

Ese es fundamentalmente el proceso de la producción, uso y consumo de noticias. (GOMIS, 1991, p.71)¹⁰

O emprego do prefixo “pseudo” não é consenso, uma vez que se pode compreender que o artifício de programar eventos e, dessa forma, suprir a constante necessidade de notícias, incorporou-se como característica no modo de comunicação da atualidade. Assim, haveria sempre algo de previsível em qualquer acontecimento, mesmo no mais espontâneo. E, ao mesmo tempo, haveria também um caráter imprevisível até nos acontecimentos mais planejados, especialmente quanto à satisfação ou não das necessidades do público e sua afetação pela ocorrência (NORA, 1974; MOUILLAUD, 1997; QUÉRÉ, 2005; MARTINO, 2009; FRANÇA, 2012).

Apesar de se utilizarem de estratégias de pseudoacontecimento, entendemos que, ao tratar de megaexposições, estamos diante de acontecimentos plenos, que ocorrem a determinadas pessoas, impactam sua experiência e a elas podem apresentar um potencial de revelação. Não focaremos este trabalho na efetiva experiência dos visitantes das megaexposições de artes visuais – ou mesmo em suas impressões sobre essa vivência. Sem deixar de lado a compreensão de que o jornalismo tem um mérito original de funcionar como importante mobilizador desses acontecimentos, na medida em que a visibilidade que proporciona a essas produções contribui fortemente para que mais indivíduos busquem participar delas, abordaremos a participação do jornalismo na construção prévia, paralela e/ou complementar dessa experiência, buscando compreender até que ponto atua de forma a enriquecê-la ou a empobrecer, a partir das eventuais problematizações que introduza ou silencie.

Entendemos ser esta uma contribuição em direção a esclarecer a importante participação do jornalismo nos acontecimentos culturais (e, em especial, das artes visuais). Nisso, sentimos essa pesquisa acolhida e endossada pela visão de França, que entende que os acontecimentos servem para que se perceba a ruptura, o alcance e a potencialidade de certos fatos, que ao ocorrerem contribuem no mapeamento de sentidos e possibilidades. Para a autora, o acontecimento é um momento relevante da vida em sociedade, e por isso possibilita ricas análises. “Ele descortina níveis velados da

¹⁰ “Os meios se aproveitam dessa abundância de fatos assinalados ou preparados para oferecer uma imagem chamativa da realidade. E a audiência ou público capta essas imagens surpreendentes e as aproveita para ilustrar seus preconceitos ou favorecer seus interesses ao longo de conversações com as quais assimilam socialmente os fatos e se orientam para o futuro próximo. Esse é fundamentalmente o processo de produção, uso e consumo de notícias” (tradução nossa).

vida social, aponta possibilidades, suscetibiliza, mobiliza, provoca reações e mudanças. [...] Acontecimentos revelam o tecido vivo da vida social” (FRANÇA, 2012, p.48).

2.4 Século XIX: o nascimento de concepções contemporâneas de jornalismo e arte

No primeiro item deste capítulo, mencionamos a contribuição do jornalismo – enquanto prática voltada à produção de relatos sobre eventos da atualidade – para a criação e disseminação de uma experiência coletiva do tempo presente. Isso se intensificou especialmente a partir da institucionalização do que chamamos de jornalismo moderno, cuja emergência encontra-se localizada nas crescentes cidades do século XIX. Em um contexto de ideais iluministas, de emancipação do homem e valorização da razão, passa a prevalecer no jornalismo a matriz informativa, cujo principal produto é a notícia. É nessa época que a instituição jornalística começa a vivenciar a primazia do fato, e seu necessário afastamento da opinião – matéria-prima básica do modelo de imprensa existente até então. A cultura do agora e a pretensão de levar ao público elementos concretos da realidade dos fatos, dentro de um paradigma de objetividade, fazem do jornalismo moderno um mediador do tempo do acontecimento. O próprio conceito de acontecimento surge no último terço do século XIX e se apresenta como um ordenador social da experiência temporal. O jornalismo contribui para isso de maneira especial ao introduzir paulatinamente noções como instantaneidade e simultaneidade (NORA, 1974; FRANCISCATO, 2005; GUERRA, 2008; PARK, 2008a; SODRÉ, 2009).

Também nessa época o habitante da cidade assistiu a uma aproximação sem precedentes dos conceitos de arte e mercadoria. Desde a ascensão da figura do artista, durante o Renascimento, seu processo de formação e erudição, e a posterior inversão da lógica de produção, que liberou grandes mestres da interferência dos mecenas para conduzi-los à prática de primeiro produzir obras em função de sua própria intuição para depois buscar compradores em mercados e feiras públicas ou por meio de catálogos (GOMBRICH, 2012; GREFFE, 2013), tudo contribuiu para que se encarasse a arte como produto a ser comercializado e para a alteração nos modos de exposição dos trabalhos. No século XIX, pelo menos dois fenômenos intensificaram essa aproximação de arte e mercadoria: as exposições universais e a invenção das tecnologias que tornaram possível a fotografia e o cinema.

As exposições universais, definidas por Benjamin (1991) como centro de peregrinação ao fetiche da mercadoria, surgem em meados do século XIX, na Europa. Nelas, os trabalhos de arte eram expostos lado a lado com objetos e equipamentos industriais, num esforço de se resumir na grande vitrine das exposições o grau de desenvolvimento das sociedades dos países em diferentes áreas do conhecimento e da produção. E tudo isso concebido de forma a atingir e orientar grandes públicos, constituindo-se em dispositivos didáticos, comerciais e ideológicos voltados a mostrar, narrar, vender e convencer (OLIVEIRA, 2016a).

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros. (BENJAMIN, 1991, p.35-36)

Para o autor, o surgimento da fotografia e do cinema, também no século XIX, foi outro elemento que contribuiu para essa alteração radical no status da arte. É sobre o que chama de reprodutibilidade técnica da obra de arte – quando a criação já não mais dependente da mão humana – que ele se debruça, para concluir que toda a natureza da arte se altera a partir de então, na medida em que sua autenticidade (o aqui e agora do original) passa a ser questionada. A aura das obras, nas palavras do autor, murcha juntamente com a tradição da herança cultural e seu valor de culto. A multiplicação que a reprodutibilidade técnica torna possível coloca a ocorrência de massa no lugar da ocorrência única, permitindo que a reprodução vá ao encontro dos públicos e, com isso, atualizando o reproduzido a cada um desses encontros (BENJAMIN, 2012).

Relacionar-se com essa arte tornada mercadoria, “desaturatizada” e multiplicada pela reprodução técnica passou a requerer uma espécie de tutoria por parte de entendedores do assunto e detentores do que era considerado bom gosto, especialmente pela ascendente burguesia, que aos poucos substituía as famílias nobres que até então consumiam arte. É aí que entra o papel dos críticos de arte: a formação e ilustração desse novo público. Embora a crítica tenha suas origens fincadas na Antiguidade, é a partir do século XVIII, no contexto dos salões artísticos europeus, que ela passa a se especializar científica e profissionalmente, e encontra no jornalismo o espaço e a repercussão necessários para a construção de noções de gosto. Além de ligar a produção ao seu contexto, buscando definir o que era verdadeiramente artístico, a crítica da época pretendia proteger o florescente mercado em relação às cópias e os

refugos, criando uma espécie de ciência capaz de reconhecer a autenticidade das obras. “O conceito de ‘qualidade’, que toma o lugar do conceito de ‘belo’ como definição do valor artístico, permanece ainda hoje como o conceito fundamental da crítica [...]” (ARGAN, 1988, p.133). Essa valoração introduzida pela crítica de arte de então reforça a noção de mercadoria, que pode ser introduzida em uma escala de avaliação.

Como se disse, foi o jornalismo o grande suporte utilizado para a disseminação dessa crítica a um público ampliado. Essa pode ser apontada como a origem do papel mediador do chamado jornalismo cultural, entendido aqui como especialidade que, ao registrar e processar o discurso artístico, traduzindo saberes herméticos em uma linguagem mais acessível, termina por contribuir para a formação dos públicos e fornecer parâmetros para a interpretação da cultura. O jornalismo cultural atua como intermediário do ciclo de existência de um produto, na medida em que realiza movimentos como divulgação de fatos novos (*preview*) e comentário sobre as iniciativas (*review*) (SOUZA, 2008; GOLIN; CARDOSO, 2010; GOLIN ET. AL., 2010).

Para Gadini (2009), a mediação garante a esse tipo de jornalismo o poder de orientar o público para o consumo de determinada produção em detrimento de outras – que, por ventura, não estejam contempladas pela cobertura. Isso se dá em função da consagração e do prestígio conferidos pelo jornalismo cultural aos objetos, serviços ou eventos aos quais dá visibilidade. A esse mecanismo, Faro (2014) dá o nome de performativo, que é a projeção do capital simbólico acumulado pelo veículo (e pelo jornalista) à produção apresentada, independentemente do que afirme sobre ela. Essa condição faz com que o esforço de artistas e instituições para obter a credibilidade conferida pela mediação jornalística seja um procedimento relevante.

É importante pontuar aqui que o jornalismo já não ocupa um lugar hegemônico na disseminação dos produtos culturais. Esse papel é na, atualidade, exercido satisfatoriamente por vias diretas de diálogo com os públicos, como blogs e canais das próprias instituições produtoras em redes sociais digitais, por exemplo. No entanto, a credibilidade que constitui o poder simbólico do jornalismo não encontrou substituto até os dias de hoje. Ao lançar mão de seu poder de fazer crer, ressoando também o poder

simbólico do campo¹¹ artístico, o jornalismo cria o efeito de verdade sobre o que afirma acerca da arte e de seus eventos. Assim como em outros segmentos da cobertura, no jornalismo cultural o reconhecimento e a consagração dos agentes e de sua produção dependem da relação estabelecida entre o campo da arte e o do jornalismo, reafirmando a natureza mediadora deste último (BOURDIEU, 1989; BOURDIEU, 2004; BERGER, 1998).

Mas não apenas artistas e museus compõem o campo artístico, e tampouco o campo do jornalismo é o único que com ele se relaciona. Pelo contrário, num processo de estetização que atinge a vida como um todo, e em particular a economia, a arte muitas vezes se vê diluída em conjuntos não mais controlados por esses atores tradicionais, por assim dizer, do campo. Estamos em verdade em face de um sistema (ou um mundo) muito mais amplo – ainda orientado pelo capital simbólico, mas extremamente influenciado pelo capital econômico –, que inclui também empresas, comerciantes de arte, compradores, críticos, públicos, instituições de governo etc. Todos esses agentes se envolvem num círculo que contribui tanto para consagrar aqueles que são formalmente os criadores das obras de arte quanto para produzir uma crença em torno do valor desses trabalhos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015; BOURDIEU, 2014; BOURDIEU, 1989; GREFFE, 2013).

As implicações das relações travadas dentro do sistema de arte serão abordadas, pelo menos em parte, no próximo capítulo, ao analisarmos as características das megaexposições de artes visuais e o contexto social e econômico que as torna possíveis.

¹¹ Bourdieu (2004) define campo como o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem o tema em questão. Esse universo se caracteriza por gozar de relativa autonomia, obedecer a leis próprias e constituir um tipo específico de capital – simbólico, econômico, científico etc. Para o autor, todo campo abriga lutas entre as forças que o integram para conservar ou transformar esse mesmo campo de forças.

3 UM FAROL CHAMADO MEGAEXPOSIÇÃO

O objetivo do presente capítulo é apresentar e contextualizar o fenômeno das megaexposições¹² de artes visuais. Iniciamos empreendendo um resgate histórico das primeiras exposições e nos concentramos a seguir nas condições que tornaram possível seu crescimento até o porte de faróis iluminados da atualidade. Posteriormente, focamos em algumas das características que fazem com que as megaexposições sejam consideradas um universo superlativo, destacando-se os nomes mais notáveis em termos de artistas, profissionais da cultura e instituições envolvidos; os elevados números de visitação; e outros atributos marcantes.

Quando se fala de megaexposições de artes visuais, trata-se de um fenômeno com localização particular na encruzilhada entre arte, economia, comunicação e outros campos, como descrevemos no final do capítulo anterior. Essa confluência de interesses dentro de um sistema complexo faz com que as decisões que envolvem esses eventos sejam tomadas tendo em vista não apenas critérios artísticos, mas também pretensões empresariais e de outras ordens. E, no Brasil, com algumas particularidades: primeiro, as leis de incentivo à cultura, que permitem às corporações destinarem parte dos seus impostos devidos a projetos culturais pré-aprovados; e segundo, a intensa participação de instituições culturais articuladas ao sistema bancário nesse cenário.

Por fim, este capítulo empreende um olhar panorâmico sobre as 16 megaexposições de artes visuais ocorridas no país entre 2010 e 2016, apresentando, a partir do mapeamento realizado para situar o objeto de pesquisa, algumas de suas características gerais como complemento à compreensão desse fenômeno.

¹² Utiliza-se aqui, de maneira indistinta, termos como megaexposição e exposição *blockbuster*. Isso se deve à diversidade de nomenclaturas encontrada na bibliografia, que oferece ainda as alternativas exposição de grande impacto ou de grande porte. *Blockbuster* é um termo empregado primeiramente à produção cinematográfica que resulta em sucesso de bilheteria, mas que tem sido aplicado também às exposições com resultado equivalente. No presente trabalho, essas opções são consideradas como sinônimos, apenas destacando que o objeto proposto foca-se exclusivamente em exposições de artes visuais – excluindo-se do recorte pretendido as iniciativas que têm como tema outras manifestações da cultura.

3.1 Linha do tempo: das primeiras exposições aos megaeventos da atualidade

Para melhor compreender as *blockbusters* da atualidade, começamos conceituando as exposições de artes visuais como uma inscrição espaço-temporal na qual se relacionam o trabalho de arte, o lugar onde ele se espacializa e o observador/interagente. Nela conjugam-se fatores técnicos e simbólicos: por um lado, características como o conjunto de obras produzidas e selecionadas sob determinados critérios, sob um título, disposto de modo específico em um dado lugar e por um período de tempo determinado; por outro, tensionamentos entre diferentes agentes, instituições e públicos que resultam num dispositivo complexo. A exposição articula obras, criadores e seus discursos, além dos discursos de curadores, críticos, instituições e patrocinadores (ALBANI, 2012a; ALBANI, 2012b).

A exposição desempenha um papel central no campo das artes visuais, configurando-se como uma espécie de moldura – a qual pode assumir diferentes formatos ou privilegiar determinados enquadramentos – que afeta de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte. (ALBANI, 2012a, p.48)

Heinich (2008) localiza a origem das atuais exposições nos salões de pintura do século XVIII. Até essa época, a tarefa de vender os próprios trabalhos somente era tomada para si pelos artesãos – classe profissional da qual os artistas desejavam se diferenciar. Por isso, estes últimos preferiam exibir sua produção em espaços considerados não comerciais, como os salões do Louvre, conformando exposições que muito contribuíram para a popularização e a elevação do status da arte.

No século XIX, foram a valorização da profissão de conservador de arte e, como se viu no capítulo anterior, o estabelecimento de um sistema de comercialização dos trabalhos de artistas – agora independentes dos mecenas – os novos fatores que contribuíram para o crescimento das exposições. O fenômeno seguiu se intensificando e, já no último terço do século XX, atingiu proporções inéditas – tendo como marco a exibição *Tutancâmon*, na Paris de 1967, que recebeu três vezes o volume habitual de visitantes. Especial (2007) credita a concepção do formato *blockbuster* a Thomas Hoving, diretor do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York nos anos 1960, que teria, segundo ela, pretendido fazer frente às críticas quanto ao caráter elitista das artes e até mesmo quanto à validade dos museus. As megaexposições teriam, nesse contexto, a função de educar esteticamente o maior número possível de pessoas.

Para Wu (2006), o fenômeno das exposições *blockbuster* se entrecruza com a participação das empresas como patronas das artes, tendência intensificada especialmente nos anos 1980, durante os governos de Ronald Reagan (Estados Unidos) e Margaret Thatcher (Grã-Bretanha). O envolvimento empresarial foi o fator, segundo a autora, que introduziu a visitação massiva como critério para avaliação do sucesso de uma exposição. Wu se debruça sobre os casos dos norte-americanos Metropolitan Museum of Art e Whitney Museum of American Art, que empreenderam a partir dos anos 1970 importantes esforços de expansão de estrutura física e de magnitude das exposições – prévia do que dominaria o mundo da arte na década de 1980 –, o que resultou em saltos impressionantes no número de visitantes. Mas que, por outro lado, levou os museus de arte a depender cada vez mais de dinheiro corporativo e ferramentas de marketing.

Essa nova concepção de museu não se limita à guarda do patrimônio artístico-cultural. Compreende-se como empresa e abraça imposições típicas do universo corporativo, como o estabelecimento de metas e a busca por competitividade. Isso passa pela lógica da arquitetura monumental e da estetização dos museus, escolhas plenamente vinculadas ao surgimento de megaeventos e exposições *blockbuster*. Abastadas famílias vinculadas ao capital industrial tiveram participação decisiva na implementação e manutenção desses aparelhos nos Estados Unidos, gerando uma espécie de febre dos museus, constituída por expansões, renovações, ampliações e construções de novas instituições museológicas. Essa febre deriva em uma superoferta de equipamentos culturais gestada a custos elevados, o que fragiliza as instituições na medida em que submete suas decisões, em grande parte, a critérios econômicos e financeiros (BENHAMOU, 2007; LIPOVETSKY; SERROY, 2015; OLIVEIRA, 2016b; SOUZA, 2008; GREFFE, 2013).

Na visão de Canclini (2012), as questões que colocam frente a frente arte e empreendimentos capitalistas se intensificaram consideravelmente após a crise econômica de 2008, quando instituições artísticas viram cair drasticamente seus meios de financiamento. A vacilação que o autor identifica, nesse período, por parte dos museus internacionais mais relevantes evidencia sua dependência em relação às grandes corporações. Para ele, as saídas escolhidas variaram entre concentrar-se ainda mais em megaexposições alardeadas pelos departamentos de marketing – o que provocou um

novo salto na ocorrência desse perfil de evento –, venda de franquias e construção de sedes espetaculares projetadas por arquitetos célebres ao redor do globo.

A influência das lógicas empresariais sobre as tomadas de decisão parece ser a característica mais condenada nas exposições *blockbuster* de artes visuais. Essas lógicas chegam a influenciar até mesmo questões mais gerais, como a política de aquisições ou de renovação de acervos, como no caso em que um museu decide se desfazer de uma obra aproveitando o impacto positivo de uma grande exposição sobre o seu valor de venda ou sobre o interesse de potenciais compradores (LIPOVETSKY; SERROY, 2015; BENHAMOU, 2007).

A relação entre arte e capital privado, sem dúvida, não é nova. O mecenato surge como suporte financeiro ainda na Roma Antiga e tem como um de seus exemplos mais notórios a atuação da família Médici em Florença (SOUZA, 2008; ESPECIAL, 2007). Mas há aqui uma diferença importante: as empresas que hoje intervêm no campo artístico o fazem em razão de objetivos e estratégias próprios, atuando como agentes integrais da política cultural, na definição de Greffe (2013). Bourdieu e Haacke (1995), na obra *Livre-Troca*, em que dialogam sobre arte e sociologia, elegem o termo em inglês *sponsoring* para designar o intercâmbio de bens financeiros do patrocinador por bens simbólicos do patrocinado. Distante do altruísmo presente no mecenato, esse processo está mais para transformação de capital econômico em capital cultural, por meio de ferramentas de marketing, visando a legitimação de marcas. A função dessa manipulação de símbolos inerentes aos empreendimentos culturais é melhorar o modo como a sociedade vê as empresas e isso se dá em um contexto de aparente negação da economia (GREFFE, 2013; BOURDIEU, 2014). Para Moraes (2014), isso sustenta uma personalidade bipolar do universo da arte, que

frequenta, com igual magnetismo e desenvoltura, tanto as altas esferas do sublime e da construção da cultura através dos séculos quanto a mais contingente e objetiva transação mercantil. Cria imagens indeléveis que ajudam a entender o mundo e oferece refúgio para o capital, especulativo ou não. O valor artístico e o valor financeiro andam quase sempre de mãos dadas. Por vezes, parecem que brigam. Mas não. (MORAES, 2014, p.85)

3.2 Universo superlativo: notáveis, públicos e comunicação

Pode-se compreender como basilar para a definição de uma megaexposição de artes visuais um tripé fundamental composto por instituições celebradas, artistas que

fazem parte do mapa geral de referências e elevado investimento em comunicação (ESPECIAL, 2007). Esses são os elementos que se verifica já na concepção das *blockbusters*, porém torna-se vital empreender uma caracterização mais detalhada desse fenômeno, uma vez que restam aspectos importantes a analisar.

O prestígio dos envolvidos nesses acontecimentos é inegável. Não só dos artistas e dos movimentos aos quais se vinculam, mas também de curadores, instituições, patrocinadores. A lista de notáveis não parou de crescer conforme esse tipo de exibição foi se tornando cada vez mais profissional e estruturado. A começar, por óbvio, pelos artistas, cânones da história da arte, apresentados individualmente ou em recortes que evidenciam os igualmente famosos estilos e movimentos nos quais se inserem historicamente. A curadoria também pesa nesse sentido, pois é geralmente exercida por profissionais especialistas nos temas exibidos, constituindo-se como autoridades internacionalmente reconhecidas no campo das artes. As instituições, tanto as que sediam a megaexposição quanto aquelas que cedem itens de seu acervo para conformá-la, também estão entre as mais conhecidas do universo museológico. E, é claro, as marcas que aportam patrocínios também dão sua cota de contribuição a esse esquema de prestígio: entidades governamentais e empresas privadas de grande porte investem somas elevadas para terem suas imagens publicamente atreladas a esses produtos altamente mediatizados.

O elevado número de visitantes é uma variável perseguida com afincamento pelas equipes de produção das megaexposições – no que obtêm um sucesso relativamente constante. A visitação a populares exposições de arte é cada vez mais um hábito cultural incorporado pelos mais diversos perfis da população. Esses novos públicos não costumam frequentar museus, mas passam a incluir megaexposições em seu cardápio cultural e/ou de entretenimento, fazendo com que essas exposições rompam com o círculo habitual das artes (ESPECIAL, 2007). Esses públicos se dispõem a aguardar durante horas em filas para entrar nas instituições, revelando o sucesso das ações de marketing que buscam divulgar esses eventos e, com isso, atrair o maior número possível de pessoas.

Essa visitação numerosa não escapa de uma visão crítica. Ainda que não se possa considerar as *blockbusters* como um fenômeno efetivamente de massas – dado o perfil socioeconômico elevado que parece estar presente nos públicos –, o que muitos estudiosos verificam nos visitantes não é a clássica contemplação e veneração silenciosa

das obras. Autores identificam, nos públicos das megaexposições, um comportamento semelhante ao do turista: um consumo desculturado da mercadoria ou espetáculo que lhes é oferecido. Para os críticos das megaexposições, um número muito maior de indivíduos pode hoje apreciar incontáveis belezas artísticas, mas numa experiência desintimizada, desprovida de fé na arte e proporcionada por uma indústria que a aproxima do entretenimento. Homogeneizados, exibindo mais ou menos os mesmos trabalhos, os grandes museus do mundo tornam-se, assim, atrações turísticas – um pseudoevento turístico, poderíamos dizer a partir dos conceitos de Boorstin desenvolvidos no capítulo anterior (LIPOVETSKY; SERROY, 2015; CANCLINI, 2012; BENHAMOU, 2007; ESPECIAL, 2007; SANTOS, 2002).

Como contraponto a essas visões sobre a visitação, Dabul (2008), em seu estudo acerca do heterogêneo público frequentador de exposições de artes visuais em centros culturais, entende que a experiência artística vivida por essas pessoas tem suas especificidades e não pode ser considerada inferior a uma postura reverencial. Para a autora, o público desses estabelecimentos de perfil mais misto experimenta a exposição como uma situação social, na qual se realiza uma série de outras atividades além da contemplação, como conversar com outras pessoas, estudar, trocar carícias etc. Dabul avalia que o diálogo torna a presença na exposição uma prática flexível e prazerosa, que proporciona uma construção conjunta de sentidos sobre a arte e um compartilhamento de práticas.

Outro aspecto determinante nas megaexposições é a itinerância. Elas são, em sua maioria, destinadas a circular pelo globo, tal qual mercadorias em trânsito, passando por diversos países e acumulando recordes. Em cada país, são exibidas em mais de uma grande cidade, contribuindo para uma pretensa universalização de referências. Pode-se entender que o elevado custo de produção – por si só, um dos traços constituintes das *blockbusters* e que, nos anos 1970, chegou a ser apontado como causa do que se imaginava ser a iminente morte desse formato – ajuda a justificar a necessidade de colocar obras-primas a cumprir longas distâncias para encontrar os públicos.

Mas em um contexto no qual os museus são extremamente ricos (já que possuem peças de altíssimo valor monetário) e também muito pobres (em virtude da diferença entre esse valor e o orçamento com que podem contar), megaexposições *globetrotters* são uma estratégia de extração de valor de acervos de arte. Acervos estes que, do contrário, estariam imobilizados nos arquivos, tradicionalmente maiores do que

a capacidade expositiva dos museus. Uma instituição arrecada elevadas somas ao alugar itens de sua coleção para compor exposições ou ao elaborar pacotes fechados de acervo e curadoria oferecidos a espaços expositivos de todo o mundo (BENHAMOU, 2007). Por parte das instituições que recebem as exposições *blockbuster*, há ainda um detalhe importante: além de proporcionar aos museus visibilidade e popularidade, as megaexposições também funcionam como um elemento de atração de apoiadores e patrocinadores. Dessa forma, garantem aportes de recursos que terminam por financiar a realização de outros projetos de menor potencial de patrocínio.

Investimento massivo em comunicação é outro atributo importante das megaexposições de artes visuais. A busca por recordes de visitação e a necessidade de garantir visibilidade à exposição (e a todos os nomes e marcas envolvidos) tornam vital o uso das mais diversas ferramentas de divulgação e marketing. Nesse sentido, parece ecoar ainda na atualidade a disputa entre as empresas, por meio de seus departamentos de relações públicas, e as redações de veículos de comunicação em torno da menção ou não às marcas que patrocinam e promovem as *blockbusters*. De um lado, há o interesse corporativo em ter a marca citada e referendada pela credibilidade da instituição jornalística; de outro, a resistência dos meios em fazer publicidade gratuita.

Esse aspecto revela o importante papel da comunicação, pois, para que todo esse mecanismo cumpra sua função positiva em relação à imagem das empresas, é necessário que o evento cultural seja o mais difundido possível. Essa sedução de públicos se dá especialmente por meio da imprensa, como bem define Bourdieu (1995) na obra em que dialoga com Haacke. Trata-se da contribuição do jornalismo para o sucesso comercial da empreitada, que fica clara também no estudo empreendido por Souza (2008). Ao analisar o processo de seleção de projetos a serem patrocinados pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), a partir da programação da unidade de São Paulo, em 2005 e 2006, o autor demonstra que a sistemática vigente envolve juízos artísticos e mercadológicos, entendendo a arte como um veículo de comunicação do banco. Potencial de mídia e de atração de público se transformam em critérios de peso.

Embora o trabalho de Souza (2008) não enfoque especificamente as megaexposições, pode-se emprestar do autor algumas de suas reflexões: ele entende que decidir por realizar ou não um apoio baseando-se em mídia e público se explica em função da contaminação simbólica (incorporação de atributos da arte à imagem da instituição) pretendida pelo banco mantenedor. O potencial de abordagem pela mídia

indica o tanto que a marca poderá ser exibida em um contexto de vinculação ao evento artístico, enquanto o interesse em um volume elevado de visitantes explica-se pelo fato de o patrocinador visar o reconhecimento e a gratidão dos amplos públicos que usufruem dos eventos.

Outra característica das megaexposições é o que se pode chamar de uma produção diferenciada (tanto no sentido de muitas vezes fugir do convencional quanto pelo fato de geralmente não ser assinada pela equipe residente do museu que sedia a exposição), buscando temáticas e aproximações contemporâneas (quando, por exemplo, se confronta o trabalho de artistas mulheres que de alguma maneira abordaram o feminismo, ainda que em diferentes escolas e épocas). Apesar disso, por vezes as produções são criticadas por uma suposta ausência ou precariedade de fundamento artístico, materializada, em alguns casos, pelo fato de as obras expostas não serem as mais significativas de cada artista. Megaexposições podem oferecer apenas trabalhos secundários, ainda que se apresentem como oportunidades únicas de se conhecer o principal da produção de determinado sujeito (SANTOS, 2002).

Para Lipovetsky e Serroy (2015) – partindo dos preceitos anteriormente estabelecidos por Debord (1997) –, muitas vezes sobressai-se a lógica do espetacular e do sensacional, excessivamente apoiada em cenografias fantásticas. Concebidas por profissionais de prestígio e ambientadas em espaços também espetaculares – como o Palácio de Versalhes, por exemplo –, as exposições configuram-se como um hiperespetáculo dentro do que definem como capitalismo artista:

Trata-se de criar um espetáculo tão pregnante que capta mais a atenção do que as próprias obras, em visitas que, acrescentando espetáculo ao espetáculo, propõem propriamente um hiperespetáculo. A expressão simbólica da arte e sua aura não bastam mais: é preciso elaborar uma “ambiência” de sedução, um ambiente distrativo, um espetáculo completo, teatralizado em excesso. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.288)

Também são características a presença de mercadorias para consumo pelos visitantes e a preocupação em oferecer atrações para crianças e outros públicos não iniciados nas artes. Pode-se citar ainda a dimensão festiva, que aproxima as megaexposições de outros eventos culturais de grande escala, num fenômeno marcadamente social e no qual a aglomeração de pessoas e o ritual de espera contribuem para gerar uma experiência coletiva (BENHAMOU, 2007; ESPECIAL, 2007; SANTOS, 2002).

3.2.1 Contexto brasileiro: leis de incentivo à cultura e o sistema financeiro

No Brasil, a ocorrência de megaexposições de artes visuais tem como especificidade o fato de ser influenciada pela legislação local de incentivo à cultura¹³. Ainda que os recursos que viabilizam essas iniciativas sejam oriundos de impostos – ou seja, públicos –, são as empresas que decidem quais manifestações querem apoiar, a partir de suas próprias políticas culturais.

O resultado extraordinário é que são sempre os cidadãos que, através das isenções de impostos, financiam a arte e a ciência e, além disso, sofrem o efeito simbólico exercido sobre eles na medida em que este financiamento aparece como um efeito da generosidade desinteressada das empresas. (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p.27)

Isso transfere a gestão da cultura das mãos do Estado para o domínio corporativo, promovendo um rearranjo dos processos de valoração e legitimação da produção artística e intelectual. Como consequência, muitas vezes terminam por ser priorizados projetos que poderiam se viabilizar sem nenhum incentivo (como as *blockbusters*, podemos arriscar), o que aprofunda a concentração de capital econômico e simbólico por uma determinada parcela do campo e mantém intocadas as suas estruturas de dominação (ROSA, N. V., 2008; SOUZA, 2008; ALBANI, 2012b).

Nei Vargas Rosa (2008) investiga ainda outra característica marcante no cenário nacional: a coincidência desse fenômeno com o alastramento de instituições culturais articuladas ao sistema financeiro – no caso de sua pesquisa, com foco no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ) e no Itaú Cultural, em São Paulo. O autor destaca que essa renovação do quadro museológico brasileiro se dá num contexto assimétrico, em que essas novas plataformas de circulação dos bens culturais ingressam no circuito com maior volume de recursos e, portanto, melhores condições para disputar a produção simbólica e a atenção do público.

Para as empresas, ter seu próprio museu ou centro cultural se apresenta como uma opção mais profícua do que apoiar a gestão de uma instituição já existente, pois isso maximiza os retornos em termos de imagem (GREFFE, 2013). Esse aspecto torna-se importante no presente estudo na medida em que uma observação panorâmica do fenômeno megaexposição já permite concluir que as instituições culturais bancárias têm atuação consistente nesse ramo, conforme se verá adiante.

¹³ Não se está afirmando que esse mecanismo ocorra exclusivamente no país, porém essa característica configura-se como marcante na realidade local.

Após esta revisão bibliográfica, que buscou conceituar e caracterizar as megaexposições de artes visuais de modo geral, além de algumas particularidades de sua manifestação no Brasil, passamos a seguir a apresentar mais detalhadamente as exposições que compõem o objeto desta pesquisa.

3.3 Visada panorâmica: as 16 megaexposições no Brasil entre 2010 e 2016

A ocorrência de exposições *blockbuster* focadas em artes visuais, fenômeno que pretendemos estudar aqui, encontra-se ainda bastante próxima de sua gênese, já que, como se pode ver na contextualização apresentada anteriormente, se deu a partir da década de 1970. No entanto, já são numerosas as suas manifestações empíricas, o que gera uma dispersão desafiadora no intento de abranger a totalidade dos casos. Por isso, por mais exaustivas que tenham sido as iniciativas de identificação das megaexposições, não é possível afirmar que se trate aqui do universo completo.

A coleta de informações sobre as exposições, iniciada no segundo semestre de 2015 e encerrada no ano seguinte, envolveu buscas junto às principais instituições museológicas nacionais (via internet, nos sites e por meio de e-mails das assessorias de comunicação, e em pesquisas presenciais nos arquivos, em alguns casos) e em veículos de comunicação generalistas ou especializados (em suas ferramentas disponíveis online e, quando existentes, departamentos de arquivo e pesquisa). O hábito de muitos cadernos culturais impressos de publicar, ao final de cada ano, uma reportagem indicando a seleção dos mais destacados acontecimentos do segmento no período foi de grande contribuição para o processo de identificação das megaexposições de artes visuais que passaram pelo Brasil.

O levantamento se deu ainda por meio do buscador Google e, durante o transcurso do mestrado, da contribuição de diversas pessoas, como a professora orientadora, colegas do grupo de pesquisa e das disciplinas cursadas. Sobre cada evento de artes visuais que apresentava as características de uma megaexposição, procurou-se saber seus pontos de parada (cidades e instituições), compondo um mapa do circuito artístico-cultural, num processo permanentemente encadeado, no qual a identificação de cada novo título ou museu ampliava a abrangência das fontes de pesquisa.

Do ponto de vista lógico, o primeiro recorte realizado foi temporal. Entendemos que focar nas megaexposições de artes visuais com circulação na presente década possibilitaria a extração de um instantâneo bastante concentrado e atual desse fenômeno artístico. Foi nesta década que o Brasil se consagrou como o país com a exposição mais vista no mundo¹⁴. Por isso, a escolha da pesquisa foi analisar a cobertura de exposições cuja itinerância em território brasileiro tenha iniciado a partir do ano 2010 e se encerrado até o primeiro semestre de 2016 (delimitação final necessária para o fechamento do *corpus* até o momento de qualificação do projeto de dissertação e mantida para a realização posterior da pesquisa).

Esses procedimentos resultaram na identificação de 16 megaexposições de artes visuais (tabela 1) que passaram pelo Brasil no período escolhido, totalizando 31 instituições em 11 cidades. Como nossa ideia é elaborar um mapeamento da cobertura jornalística sobre as exposições, intento que será detalhado no próximo capítulo, iniciamos aqui uma visada panorâmica das características constitutivas desses eventos, com o objetivo de demonstrar sobre que território as reportagens se assentam.

Exposição	Período	Cidades
O Mundo Mágico de Escher	Outubro de 2010 a dezembro de 2014	Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Vitória
Gerhard Richter: Sinopse	Outubro de 2010 a fevereiro de 2012	Curitiba, Salvador, Brasília, São Paulo e Porto Alegre
Dores da Colômbia (Fernando Botero)	Março de 2011 a Setembro de 2012	Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador e Recife
Modigliani: Imagens de uma Vida	Outubro de 2011 a novembro de 2012	Vitória, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Salvador
De Chirico: O Sentimento da Arquitetura	Dezembro de 2011 a agosto de 2012	Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte
Alberto Giacometti Coleção da Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris	Março a setembro de 2012	São Paulo e Rio de Janeiro
Caravaggio e seus Seguidores: Confirmações e Problemas	Maió a outubro de 2012	Belo Horizonte, São Paulo e Brasília
Impressionismo: Paris e a Modernidade	Agosto de 2012 a janeiro de 2013	São Paulo e Rio de Janeiro
Mestres do Renascimento: Obras-primas Italianas	Julho de 2013 a janeiro de 2014	São Paulo e Brasília
Visões na Coleção Ludwig	Janeiro a outubro de 2014	São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte
A Magia de Miró, Desenhos e Gravuras	Fevereiro de 2014 a novembro de 2015	São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Fortaleza, Brasília e Vitória
Salvador Dalí	Maió de 2014 a janeiro	Rio de Janeiro e São Paulo

¹⁴ Em 2011, *O Mundo Mágico de Escher* recebeu média de 9.677 visitantes diários em sua passagem pelo CCBB-RJ, segundo o relatório *Exhibition & Museum Attendance Figures 2011*, do periódico especializado *The Art Newspaper*.

	de 2015	
Kandinsky: Tudo Começa num Ponto	Novembro de 2014 a setembro de 2015	Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo
Picasso e a Modernidade Espanhola	Março a setembro de 2015	São Paulo e Rio de Janeiro
Joan Miró: A força da Matéria	Maio a novembro de 2015	São Paulo e Florianópolis
Frida Kahlo: Conexões entre Mulheres Surrealistas no México	Setembro de 2015 a junho de 2016	São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília

Tabela 1: exposições, período de exibição e percurso no Brasil.

Em primeiro lugar, verificou-se uma relativa constância na ocorrência desse perfil de exposição durante o período eleito para análise (tabela 2). Tendo como referência o ano de início da itinerância pelo Brasil, temos pelo menos uma exibição em cada ano do recorte temporal.

Ano	Número de exposições
2010	2
2011	3
2012	3
2013	1
2014	4
2015	3

Tabela 2: exposições de acordo com o ano de início da itinerância no Brasil.

Em termos de modalidade artística (tabela 3), tem-se um predomínio da pintura, presente em 14 das 16 exposições, seguida de desenho, escultura e gravura. As demais modalidades aparecem de forma mais pulverizada nessa seleção, totalizando 13 tipos de manifestações:

Modalidade	Número de exposições
Pintura	14
Desenho	9
Escultura	6
Gravura	4
Fotografia	2
Litografia	2
Arte decorativa	2
Afresco	1
Baixo-relevo	1
Impressão	1
Xilogravura	1
Objeto	1
Colagem	1

Tabela 3: modalidade artística em exibição.

As escolas e períodos artísticos (tabela 4) também evidenciam uma distribuição bastante acentuada. Dentre as 16 exposições, cinco podem ser enquadradas no Surrealismo, três em Arte Contemporânea e duas em Arte Moderna. As demais escolas registram apenas uma exposição cada.

Escola	Número de exposições
Surrealismo	5
Arte contemporânea	3
Arte moderna	2
Escola de Paris	1
Arte gráfica	1
Barroco	1
Impressionismo e pós-impressionismo	1
Renascimento	1
Expressionismo	1

Tabela 4: escola/período da arte exposta.

Quanto ao número de artistas participantes, foram consideradas três categorias: exposições individuais (8), coletivas (5) – sendo que estas variam entre 15 e 49 artistas participantes¹⁵ –, e exposições nomeadas segundo apenas um artista, mas que apresentam obras de outros, considerados influentes no trabalho ou do seu círculo pessoal (3)¹⁶. Dessa forma, pode-se perceber a predominância das megaexposições individuais, apoiadas sobre a imagem de um gênio da arte, com nome capaz de, sozinho, mobilizar milhares de visitantes. O número de obras em exibição varia enormemente nas *blockbusters*, indo de nove até 221 trabalhos – considerando-se apenas os trabalhos de arte¹⁷, e não fotografias documentais, objetos pessoais etc.

Na visada panorâmica sobre as 16 megaexposições de artes visuais, percebe-se que essa arte-mercadoria transita segundo um forte fluxo do centro em direção às periferias. Dentre as instituições produtoras das exposições e/ou proprietárias do recorte exposto, temos 12 casos oriundos da Europa, dois da Rússia e dois das Américas. Esse fluxo também pode ser percebido ao traçar o mapa das cidades que recebem exposições *blockbuster* no Brasil (tabela 5): a totalidade das exposições tem São Paulo, importante centro nacional tanto no campo da arte quanto no universo empresarial, como ponto de parada. No ranking, seguem-se ainda outras capitais da Região Sudeste e a Capital Federal. Das 59 paradas realizadas pelas 16 exposições, o Sudeste soma 36, o Sul e o Centro-Oeste (exclusivamente Brasília) totalizam oito cada, e o Nordeste sete. Note-se que nenhum desses eventos passou pela Região Norte do país.

¹⁵ Na exposição *Visões na Coleção Ludwig*, não foi possível apurar o número total de artistas expostos.

¹⁶ Em *Modigliani: Imagens de uma Vida*, não foi possível saber quantos de seus amigos têm obras expostas.

¹⁷ No caso de exposições focadas em um artista apenas, mas que apresentam obras de outros como complemento, foram considerados apenas os trabalhos do artista nomeado no título da exposição. Algumas montagens apresentaram variações no número de obras exibidas em cada cidade, geralmente justificadas pelo tamanho do espaço expositivo disponível nas diferentes instituições.

Cidade	Número de exposições
São Paulo	16
Rio de Janeiro	11
Brasília	8
Belo Horizonte	6
Curitiba	4
Salvador	4
Porto Alegre	3
Vitória	3
Recife	2
Fortaleza	1
Florianópolis	1

Tabela 5: pontos de parada das megaexposições.

Afirmamos anteriormente, neste capítulo, a grande participação das instituições culturais bancárias na promoção de megaexposições de artes visuais. Isso fica claro ao se verificar que, das 59 paradas realizadas pelas exposições selecionadas, 17 ocorreram em sedes do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e outras 14 nas unidades da Caixa Cultural. Ou seja, os centros culturais criados e mantidos por bancos são responsáveis por 52,5% das oportunidades de o público brasileiro conhecer a arte exibida nas megaexposições.

Um panorama mais amplo pode ser visualizado separando-se as instituições que sediam as *blockbusters* em três perfis básicos (tabela 6): as pertencentes a bancos públicos (que, no entanto, concorrem no mercado privado, o que faz com que suas necessidades e prioridades em termos de construção de imagem e marketing se assemelhem de modo acentuado), as públicas em geral (algumas delas com a particularidade de admitir patrocínio e/ou apoio privado) e aquelas mantidas diretamente pela iniciativa privada.

Tipo de instituição	Número de exposições	Número de montagens
Espaços públicos	12	15
Instituições que integram grupos bancários públicos	11	31
Instituições mantidas pela iniciativa privada	8	13

Tabela 6: tipos de instituições que sediam megaexposições.

Entende que, com esses números, já fica bastante evidenciada a influência das lógicas de grandes corporações nos processos decisórios das instituições culturais e artísticas, como se viu anteriormente, mas foi feito ainda um esforço no sentido de compreender a questão do patrocínio das megaexposições, bem como os recursos que garantem a manutenção das instituições brasileiras que as sediam. Tanto em uma esfera quanto na outra, verifica-se um protagonismo do sistema financeiro. Analisando-se o

patrocínio master (tabela 7) de cada uma das 16 *blockbusters* que integram a pesquisa (total de 23 cotas¹⁸), predominam os patrocínios oriundos do sistema financeiro, com 12 cotas, demonstrando um fenômeno que já se abordou anteriormente a partir da revisão bibliográfica. Dessas, oito advêm de bancos públicos e quatro de instituições privadas. Não se pode deixar de ter em conta que, nos dois casos, trata-se de verba pública subsidiando esse tipo de iniciativa, pois, mesmo que o patrocinador seja privado, o apoio costuma se dar no âmbito das leis de incentivo à cultura, que permitem que empresas destinem parte dos impostos devidos ao governo a iniciativas artísticas.

Segmento econômico	Número de exposições
Financeiro	12
Seguros	4
Petróleo/combustíveis	2
Indústria automobilística	2
Concessão de rodovias	2
Telefonia	1

Tabela 7: segmento econômico que aporta o patrocínio master.

A partir desse olhar panorâmico acerca dos 16 eventos que identificamos como megaexposições de artes visuais em circulação no Brasil na década atual, além da construção teórica e conceitual empreendida anteriormente, acreditamos reunir as condições necessárias para mergulhar na análise da cobertura jornalística dedicada às *blockbusters* por jornais de grande circulação, o que se dará a partir do próximo capítulo.

¹⁸ Não foi possível verificar o patrocinador master da exposição *Gerhard Richter: Sinopse*. Os demais patrocinadores, por ordem alfabética, são: Arteris, Banco do Brasil, Bradesco, Caixa Econômica Federal, Fiat, Grupo Segurador Banco do Brasil e Mapfre, IRB Brasil RE, Petrobras e Vivo.

4 MAPA DA CONSTRUÇÃO DO ACONTECIMENTO MEGAEXPOSIÇÃO

Adentramos agora o capítulo no qual será desenvolvida a análise do material de pesquisa. Faremos isso, conforme detalharemos nesta seção, a partir da metodologia de Análise de Conteúdo, subdividindo esse exercício do olhar em uma etapa quantitativa e outra qualitativa.

A metáfora do mapa, que orienta a presente análise, não é original. Em verdade, tem sido bastante explorada por pesquisas de diferentes áreas do conhecimento. Trata-se da ideia de realizar um mapeamento da cobertura jornalística dedicada às megaexposições de artes visuais: a bússola de sentidos pela qual se orienta (e de que forma os aciona), o que revela sobre a circulação geográfica desses eventos, a temporalidade dos roteiros que cumpre, os viajantes que abarca e a topografia que estabelece dentro de seu universo. Por isso, a este ponto torna-se essencial explicitar o que entendemos por mapa nesse contexto.

Mapas, desde sempre, surgem da necessidade de compreender o mundo. Mais ainda, da necessidade de elaborar dele uma representação, a partir da qual seja possível compartilhar desde seus aspectos mais gerais até as particularidades proporcionadas pelo conhecimento específico. Surgidos antes mesmo da invenção da escrita, os mapas podem ser entendidos como uma forma de linguagem para expressar uma dada realidade. Martín-Barbero (2004) é um dos autores que escolhe a metáfora do cartógrafo para definir sua atuação, e por isso mesmo enumera algumas das principais desqualificações que a ideia de mapeamento costuma receber: entendidos como desenhos arbitrários, os mapas funcionariam como filtro ou censura, que ademais deformariam as figuras representadas. E, ao desestimularem a construção dos próprios caminhos pelos sujeitos, os mapas impediriam o duplo processo de perder-se e se encontrar. O próprio autor refuta essas concepções: “Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações, dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.12). Entendemos aqui que essas relações e esses labirintos – em parte retratados, em parte construídos pela cobertura jornalística sobre a arte da exposição *blockbuster* –, podem se beneficiar da metáfora do mapa para seu melhor desnudamento. Não de um mapa geográfico, embora as categorias a serem apresentadas a seguir o apontem como centro da metáfora, mas um mapa cognitivo (MARTÍN-

BARBERO, 2004), que demonstre o que o jornalismo oferece como elementos para a interpretação desse fenômeno.

O próprio jornalismo pode ser entendido como um mapa, significando um roteiro ou guia, um meio de orientação e escolha de rotas para a navegação em uma sociedade (MORENO SARDÁ, 1998). Para Hall et. al. (1999), o jornalismo é um mapa de consensos, onde o que se tem como Norte são os conhecimentos culturais comuns a uma sociedade, aqueles construídos a partir de uma bagagem coletiva. Para tornar inteligíveis os acontecimentos, os jornalistas lançam mão desses mapas culturais do mundo social, desses mapas de significados compartilhados, e assim apresentam o mundo como se todos os indivíduos tivessem os mesmos interesses e o mesmo poder. Até mesmo as eventuais rupturas e divergências de opinião (surgidas no seio de um enquadramento básico comum) são representadas de modo a garantir o conforto da reconciliação.

O mapa que propomos não pretende apontar todos os acontecimentos que o jornalismo cultural aborda, mas sim focar no perfil desenhado até aqui, detalhando o que ele informa a respeito desses acontecimentos que elegemos como objeto de estudo. Pretendemos construir um mapa da mediação realizada pelo jornalismo cultural acerca das exposições perante os seus públicos, considerando as coberturas em conjunto, sem particularizar em demasiado as matérias sobre cada acontecimento ou a atuação de cada veículo jornalístico.

4.1 Procedimentos para a construção de um mapa: metodologia

Para produzir esse mapa do modo como o jornalismo constrói socialmente as megaexposições de artes visuais, optamos, na presente pesquisa, pela metodologia de Análise de Conteúdo (AC), do tipo Análise Categorical, ou seja, aquela em que é realizado um desmembramento e um posterior reagrupamento do texto segundo categorias previamente construídas pelo pesquisador. Entendemos que, para os propósitos desta pesquisa, a maior riqueza da Análise de Conteúdo encontra-se no fato de permitir a reconstrução dos mapas de conhecimento corporificados nos textos, das cosmovisões – modos subjetivos de ver e entender o mundo – transmitidas aos públicos por meio das reportagens sobre as megaexposições. Dito de outro modo, essa metodologia possibilita o acesso aos mapas de crenças e consensos em jogo e a

exploração da relação entre o texto e seu contexto, especialmente por meio de deduções lógicas que chamamos inferências. São elas que levam da superfície do texto, devidamente descrita e analisada, aos fatores que determinam essas características, deduzidos logicamente (BAUER, 2014; GOLIN; CARDOSO; SIRENA, 2014; LEAL; ANTUNES, 2011).

Tal como um detetive, o analista trabalha com *índices* cuidadosamente postos em evidência por procedimentos mais ou menos complexos. Se a *descrição* (a enumeração das características do texto, resumida após o tratamento) é a primeira etapa necessária e se a *interpretação* (a significação concedida a estas características) é a última fase, a inferência é o procedimento intermediário, que vem permitir a passagem, explícita e controlada, de uma à outra. (BARDIN, 2011, p.45 – grifos da autora)

No caso aqui em estudo, a AC auxilia na construção de um panorama de valores do sistema cultural no qual o jornalismo encontra-se inserido, em especial do campo das artes visuais. A Análise de Conteúdo comprova-se como uma metodologia bastante eficiente para lidar com grande volume de informação manifesta, por isso ideal para sistematizar a análise de coberturas jornalísticas, que geralmente produzem material extenso (BAUER, 2014; HERSCOVITZ, 2008).

O procedimento de categorização temática da cobertura ajuda a representar de forma simplificada os dados brutos coletados. Por meio desse processo – que Bauer (2014) denomina dimensão semântica –, codificamos as reportagens a partir dos núcleos de sentido identificados em seu interior, produzindo um mapeamento centrado em regularidades e recorrências. Para que isso ocorra de forma válida e adequada ao universo retratado, é necessário que as categorias apresentem homogeneidade (unidades da mesma categoria devem pertencer à mesma ordem), exaustividade (o texto deve ser totalmente categorizado), exclusividade (cada elemento não pode ser enquadrado em mais de uma categoria) e adequação (pertinência das categorias ao conteúdo e aos objetivos) (BARDIN, 2011).

É vital reconhecer os riscos e as limitações da Análise de Conteúdo. Em primeiro lugar, ela não pode ser entendida como a única verdade sobre os textos estudados, e sim o encontro objetivo do ponto de vista teórico escolhido com o objeto empírico. Para isso, o referencial de codificação (ou sistema de categorias), além de coerente e simples, deve dialogar com a construção teórica da pesquisa. Uma falácia seria entender que as intenções do emissor e/ou as leituras feitas pelo receptor possam ser identificadas integralmente, tomando-se apenas os textos. Outra fraqueza é, pelo fato

de focar em frequências, a AC descuidar do que é raro ou ausente. Neste estudo, tentamos fugir dessa armadilha, ao menos mencionando aspectos que as reportagens deixam de abordar. Por fim, além de termos perseverado em leituras que não escorregassem para uma lógica positivista, que simplificasse os procedimentos à sua dimensão unicamente quantitativa, procuramos também associar uma etapa qualitativa de análise.

4.2 Características gerais do território: descrição do *corpus*

Do total de 16 exposições apresentadas no capítulo anterior, arbitramos seis para compor o *corpus* ao qual dedicaremos um mergulho mais aprofundado. Como já dissemos, essa análise se centra sobre a cobertura jornalística realizada acerca desses eventos. O critério utilizado foi ao mesmo tempo discricionário e condicionado por contingências relativas à identificação das megaexposições e à disponibilidade das reportagens publicadas sobre elas. Assim, escolhemos uma exposição para cada ano do período de pesquisa¹⁹:

Ano	Exposição	Pontos de parada	Instituição de origem e/ou produtora	Instituições que sediam a exposição
2010	O Mundo Mágico de Escher	Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Vitória	Fundação Escher (Holanda)	CCBB (Brasília, RJ e SP), Palácio das Artes (BH), Centro Cultural Sesc Glória (Vitória)
2011	De Chirico: O Sentimento da Arquitetura	Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte	Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (Itália)	Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre), Masp (SP) e Casa Fiat de Cultura (BH)
2012	Caravaggio e seus Seguidores:	Belo Horizonte, São Paulo e Brasília	Ministero per i Seni e Le	Casa Fiat de Cultura (BH),

¹⁹ Tomamos como referência o ano de início da itinerância no Brasil. Não foram consideradas exposições que começaram a circulação em 2016 porque essas não tiveram seu circuito concluído até o fim do primeiro semestre do ano, recorte final da pesquisa.

	Confirmações e Problemas		Attività Culturali (Itália)	Masp (SP) e Palácio do Planalto (Brasília)
2013	Mestres do Renascimento: Obras-primas Italianas	São Paulo e Brasília	Coleções públicas e privadas italianas, Base7, Civita e StArt	CCBB (SP e Brasília)
2014	Kandinsky: Tudo Começa num Ponto	Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo	Museu Estatal Russo (Rússia)	CCBB (Brasília, RJ, BH e SP)
2015	Frida Kahlo: Conexões entre Mulheres Surrealistas no México	São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília	Governo mexicano	Instituto Tomie Ohtake (SP) e Caixa Cultural (RJ e Brasília)

Tabela 8: megaexposições com cobertura analisada.

Após a escolha das exposições – às quais, para facilitar a leitura, referiremos apenas como *Escher*, *De Chirico*, *Caravaggio*, *Renascimento*, *Kandinsky* e *Frida Kahlo* –, foi definido um jornal de grande circulação para representar a cobertura midiática realizada em cada ponto de parada (tabela 9). A escolha recaiu sobre os chamados jornais de referência, que se caracterizam por frequentemente servirem de guia para outros veículos, serem palco para a expressão de líderes políticos e representantes sociais e funcionarem como parâmetro sobre a realidade local. Não são necessariamente os diários de maior circulação, mas os que mais influenciam a opinião pública – em um recorte que, sem dúvida, parte de uma perspectiva pessoal de crenças e experiências (MOLINA, 2007; ZAMIN; MAROCCO, 2010).

Cidade	Veículo
Belo Horizonte	Estado de Minas
Brasília	Correio Braziliense
Porto Alegre	Zero Hora
Rio de Janeiro	O Globo
São Paulo	Folha de S.Paulo
Vitória	A Gazeta

Tabela 9: jornais escolhidos em cada ponto de parada das megaexposições.

O *Estado de Minas (EM)* é um jornal do grupo Diários Associados, editado em Minas Gerais desde 1928. Tem redação na capital, Belo Horizonte. Sua edição impressa

circula diariamente – tendo com um de seus cadernos o *EM Cultura*, ponto de especial interesse para esta pesquisa. Segundo a Associação Nacional de Jornais (ANJ), em 2015 foi o 15º periódico do país em circulação paga, com média de 48.695 exemplares impressos²⁰. No ranking digital, fica em quinto, com 48.284.

O *Correio Braziliense (Correio)*, com sede na capital federal, também pertence aos Diários Associados, e vincula seu nascimento à própria fundação de Brasília. Circula diariamente com o caderno *Diversão & Arte*²¹. Aparece em 20º lugar no referido ranking da ANJ de circulação impressa, com 38.894 exemplares de média, e 10º no digital, com 17.429.

Fundado em 1964, o jornal *Zero Hora (ZH)* circula no Rio Grande do Sul e é editado a partir de sua redação sediada em Porto Alegre. Pertence ao Grupo RBS, que também é afiliado da Rede Globo no Estado. Tem 17 cadernos – entre eles, o diário *Segundo Caderno*, que nos interessa especialmente²². No levantamento da ANJ, está em sexto lugar na versão impressa, com 152.573 exemplares em média, e sétimo na edição digital, com 44.749.

O Globo (Globo) pertence ao grupo de mesmo nome e existe desde 1925, com sede no Rio de Janeiro. Circula diariamente, com média de 193.079 na edição impressa e 118.143 na versão digital, o que o coloca em segundo lugar nos dois rankings nacionais da ANJ em 2015. Apresenta a audiência de seu site como nacional, com 62% de concentração no Sudeste²³.

A *Folha de S.Paulo (Folha)* apresenta-se como o diário de interesse geral e circulação nacional com maior tiragem e circulação no país²⁴. É editado a partir de São Paulo, desde 1921. Seu caderno *Ilustrada* circula diariamente com a cobertura das áreas de cultura e entretenimento. Conforme a ANJ, registrou média de 189.254 exemplares na versão impressa (terceiro) e 146.641 na digital (primeiro).

²⁰ Informação disponível em: <http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil/> Acesso em 15 mar. 2017.

²¹ Informação disponível em: http://www.diariosassociados.com.br/file/tabela2017/tabela_completa_2017.pdf Acesso em 15 mar. 2017.

²² Informação disponível em: <http://www.gruporbs.com.br/atuacao/zero-hora/> Acesso em 15 mar. 2017.

²³ Informação disponível em: http://s.glbimg.com/pv/an/media/documentos/2017/02/10/Portfolio_Digital_Janeiro_2017_1.compressed.pdf Acesso em 15 mar. 2017.

²⁴ Informação disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/institucional/circulacao.shtml> Acesso em 15 mar. 2017.

Também fundada nos anos 1920, *A Gazeta (Gazeta)* tem sede em Vitória. Pertence à Rede Gazeta, cuja emissora de televisão é afiliada à Rede Globo. Atua em todo o Estado do Espírito Santo, com seis unidades no interior²⁵. Figura em 40º no mesmo ranking de impressos da ANJ, com 19.084 exemplares em média, e 20º no digital, com 2.405.

Para reunir as matérias que compõem a cobertura de cada um dos veículos, foram realizadas pesquisas por meio do buscador Google, de ferramentas de busca online disponíveis nos sites dos veículos (para ter acesso a algumas delas, foi necessário fazer assinaturas digitais de determinados jornais) e junto aos departamentos de pesquisa e/ou atendimento ao leitor das redações que dispõem desse serviço. Também foram realizados contatos com as assessorias de comunicação das instituições museais que sediaram as exposições para obtenção das clipagens reunidas por elas.

4.3 Leitura global: etapa quantitativa

Antes de iniciar a apresentação das reflexões oriundas da análise quantitativa, é importante contextualizar que as manifestações estéticas são comumente percebidas pelo jornalismo cultural contemporâneo pela ótica do espetáculo e do evento – uma vez que há, de um lado, uma grande estrutura voltada à difusão dos acontecimentos do campo da cultura dentro desse formato e, de outro, um público propenso ao pseudo-sensacional (DEBORD, 1997). A lógica que prevalece é a da renovação permanente, que resulta na pouca ou inexistente abordagem de processos – do contrário, o foco está nos eventos, que se sucedem e repetem – e em uma ênfase na apresentação da cultura como sequência linear de atividades (GOLIN; CARDOSO, 2010). Nesse contexto, o evento expositivo e seus derivados ganham destaque, tanto pelo aspecto do campo cultural, que termina por se realizar e se dar a ver por meio da exposição, como já afirmamos anteriormente, quanto pelo jornalismo, que a hierarquiza como merecedora de espaço.

[...] a exposição não só é necessária ao processo de produção artística, como também se torna protagonista dentro da lógica de consagração do sujeito-artista e seu trabalho. Ela cumpre, então, uma função dentro do sistema artístico-cultural ao mesmo tempo que busca obter visibilidade na mídia. Nesse sentido, é um acontecimento intencional e planejado; é um pseudoacontecimento (GOMIS, 1991), que serve de gancho aos textos de

²⁵ Informação disponível em: <http://www.redegazeta.com.br/quero-anunciar/> Acesso em 15 mar. 2017.

cobertura da movimentação desse segmento, já que é também a principal forma de acesso à produção artística. (CARDOSO, 2013, p.2)

Confluem para a estruturação desta etapa do estudo o referencial teórico elaborado até aqui, o problema de pesquisa (a partir de quais indícios a cobertura jornalística construiu o acontecimento megaexposição de artes visuais entre 2010 e 2016) e seus desdobramentos específicos, além da visada panorâmica sobre as exposições e sua cobertura. Para a análise quantitativa, foram escolhidas as reportagens publicadas tanto na plataforma impressa quanto na versão online dos jornais, o que entendemos estar justificado pelo grande peso do meio digital sobre a aquisição de informações por parte dos públicos da atualidade. Partimos, portanto, da análise quantitativa de 152 reportagens, o que configura a totalidade das publicações que este estudo localizou, nos jornais eleitos, a partir das ações descritas no item anterior.

Com o objetivo de iniciar o mergulho nesse material, começamos a análise quantitativa com um panorama das características gerais dessas matérias, para em seguida adentrar seus conteúdos. Apresentaremos primeiro as exposições que foram objeto de maior volume de reportagens; distribuição das matérias por veículo; concentração da cobertura nas plataformas impressa e online; características como publicação na capa ou em página interna, e com que hierarquização, para o caso das impressas, e presença de conteúdos extras, no caso das publicações online; e o momento em que as veiculações ocorrem, segundo determinadas tipologias bastante frequentes. Depois, discutiremos os principais ganchos das matérias e, por último, os elementos que os textos acionam para falar das megaexposições (biografia dos artistas, ponto de vista dos agentes produtores, falas dos públicos, números etc).

As exposições que foram objeto do maior número de reportagens em termos absolutos (gráfico 1) são *Frida Kahlo* e *Escher*, ficando cada uma com mais de 20% do total veiculado, seguidas de perto por *Kandinsky*. Curioso notar que se trata de três artistas mais próximos da atualidade, ainda que bastante diferentes entre si em escola e estilo: o trabalho de Escher compõe a chamada Arte Gráfica, Kandinsky representa o Expressionismo, e Frida, o Surrealismo. Tanto *Caravaggio* quanto o coletivo de artistas do *Renascimento* – que tanta importância têm para a história da arte e cujas exposições acumularam, segundo as reportagens analisadas, diversos recordes de visitação – não mobilizaram tantas publicações quanto artistas do final do século XIX e do século XX. Todos os nomes deste recorte de exposições são, é claro, artistas consagrados, cuja

notoriedade atende perfeitamente ao traço característico do jornalismo de reforço ao cânone.



Gráfico 1: distribuição da cobertura por exposição.

Quanto à distribuição por veículo (gráfico 2), a preponderância de São Paulo na ocorrência de megaexposições – como vimos no capítulo anterior, a totalidade dos 16 eventos do universo da pesquisa teve a capital paulista como um de seus pontos de parada – termina por se refletir no volume de publicações da *Folha*, periódico escolhido naquela praça, com mais de 33% do total de reportagens sobre as seis *blockbusters* que compõem o *corpus*. Os veículos de Vitória (*Gazeta*) e Porto Alegre (*ZH*) – que, no universo de 16 exposições, receberam três cada um e, no *corpus*, uma mostra cada – respondem juntos por menos de 4% dos textos veiculados.



Gráfico 2: distribuição das reportagens por jornal.

As reportagens desenham uma distribuição equilibrada de plataformas de publicação (gráfico 3), na medida em que pouco mais da metade do *corpus* provém das edições impressas dos jornais, e o restante de suas versões online. Vemos aí uma

medida da importância do meio digital para o jornalismo cultural. Na medida em que muitas matérias se repetem nas duas plataformas, entendemos que o jornalismo se utiliza das ferramentas à disposição para atingir a maior quantidade de pessoas possível, porém sem lançar mão de recursos específicos de cada meio.

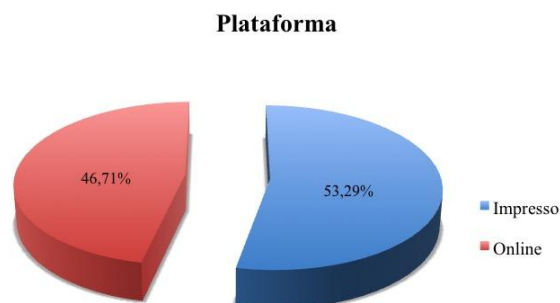


Gráfico 3: matérias publicadas em plataforma impressa e online.

Cada veículo destinou entre duas e 13 reportagens, dos mais diferentes pesos, para cada uma das megaexposições. No total, temos uma média de 7,6 matérias dedicadas a cada exposição em cada um de seus pontos de parada, perfazendo uma extensão de cobertura que demonstra a importância conferida pelo jornalismo a esses acontecimentos do mundo das artes. Outro indício disso é a frequência com que cadernos diários ou semanais de cultura e entretenimento – espaço no qual a cobertura aparece mais frequentemente – dedicam suas capas a elas. Identificamos 29 capas (mais de um terço das matérias impressas), no que entendemos ser uma clara manifestação da relevância do tema para o jornalismo cultural, uma vez que a capa é um emblemático espaço de visibilidade e prestígio, que consagra e reconhece publicamente temas e sujeitos expostos (GADINI, 2009).

Não foram verificadas por esse estudo as chamadas que as reportagens recebem na primeira página dos periódicos em si, mas cabe destacar que o *EM* dedicou sua capa de segunda edição integralmente à matéria de apresentação da exposição *Escher* no dia de sua estreia em Belo Horizonte, elaborando uma arte inspirada no trabalho do artista – e nela inserindo chamadas para outros temas da edição (figura 1).



Figura 1: capa de segunda edição do *EM* na data de abertura da exposição *O Mundo Mágico de Escher* em Belo Horizonte. Fonte: Estado de Minas (20 set. 2013).

Ainda outro indicativo dessa importância é a hierarquização das reportagens dentro das páginas impressas, considerando-se aqui tanto matérias de capa quanto páginas internas das publicações. Dos 81 textos publicados em papel, 70 (86,42%) se constituem na principal matéria da página em que figuram. Dentre as reportagens publicadas em ambiente online, torna-se mais difícil identificar o peso atribuído à cobertura das *blockbusters*. Buscamos nos aproximar desse aspecto ao explicitar a existência de conteúdos extras (galerias de imagens, infográficos, vídeos etc) adicionados às matérias (gráfico 4), no que pode denotar um esforço dos veículos em valorizar as exposições por meio de diferentes formatos de conteúdo. Os resultados, no entanto, contrariam a lógica verificada no impresso, uma vez que menos da metade das matérias apresentou esse atributo.

Conteúdo extra

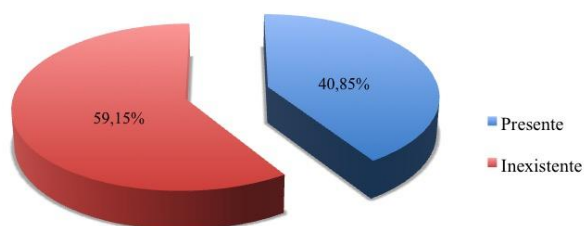


Gráfico 4: oferta de conteúdos extras nas reportagens publicadas em plataforma online.

A seguir, identificamos os elementos que norteiam a abordagem principal – os chamados ganchos – de cada uma das 152 reportagens (gráfico 5). Com isso, buscamos explicitar os elementos mais acionados pela cobertura ao chamar a atenção do público leitor para as megaexposições de artes visuais. Detalharemos aqui as tipologias apresentação, capacidade de atração de público, a própria cidade, estreia da exposição em outra cidade, serviço e visita guiada por personalidades.

Aquela que mais se sobressai é a *apresentação do evento, do artista e seu trabalho*. São as matérias que explicam quem é o artista e a importância de sua produção, além de quando e onde estará em exibição. Por vezes, estão presentes elementos de crítica ou avaliação da exposição, porém decidimos não estratificar os textos que apresentam esses componentes mais analíticos (alguns deles definidos pelos próprios jornais como críticas, por meio de cartola ou assinatura), em razão de que estes aspectos se misturam demasiadamente às apresentações e resenhas, típicas da prática jornalística da contemporaneidade. Entendemos que, atualmente, predominam no jornalismo cultural – ao menos em veículos de interesse geral – parâmetros afins à indústria do entretenimento. A crítica de arte, que tem nos periódicos o seu berço, entre os séculos XVIII e XIX, foi tendo sua extensão e sua capacidade de *colocar em crise*²⁶ limitadas a partir, especialmente, do fim do século XX e começo do XXI, passando a se diluir entre outros espaços e agentes do campo, a exemplo dos textos de catálogos (FERREIRA, 2006; ZIELINSKY, 2006; AMADO, 2006; ALBANI, 2012b; FARO, 2014; MORAES, 2014; SOUZA, 2008).

Em segundo lugar, temos a *capacidade de atração de volumes elevados de público* como gancho das publicações. São os deslocamentos de que fala Gomis (1991), representados por números e recordes de visitação informados pela organização do evento, tamanho das filas e tempo de espera para ingressar no espaço expositivo constatados pelos veículos. Mas é um tratamento despersonalizado do visitante, ao contrário do que seria encará-lo como sujeito que vivencia o acontecimento exposição, que é tocado por seu poder de revelação. Apesar de a exposição ser uma situação espaço-temporal tão vital à existência da produção artística, justamente por ser nela que o trabalho se espacializa e encontra o observador/interagente (ALBANI, 2012a), os

²⁶ A etimologia da palavra crítica, que significar separar, discernir, passa por colocar em crise e, a partir dela, analisar e refletir.

públicos têm lugar tímido quando se trata de contribuir para a interpretação desse evento. E, na medida em que as respostas dos sujeitos e suas apropriações são parte da própria configuração do acontecimento (QUÉRÉ, 2005), sua ausência nas reportagens indica uma espécie de esvaziamento da potência, do tornar-se simultâneo de acontecimento e sujeito. Esse empobrecimento é amplificado pelo jornalismo ao deixar de potencializar as experiências dos visitantes. A instituição jornalística é um agente social que tem os instrumentos para inserir coletivamente uma ideia de público ativo, inclusive ferramentas online que permitiriam a interação com os públicos visitantes.

Isso fica ainda mais evidente ao cruzarmos as matérias que têm como gancho o volume de visitação com aquelas que efetivamente nomeiam agentes da recepção, isto é, mostram públicos, críticos etc de maneira ativa, seja com nome e fala explicitados, seja de modo mais oblíquo, como quando o jornalista afirma genericamente que o público interagiu com algum elemento em particular, por exemplo. Temos aqui que, das 28 reportagens que têm como gancho o volume de visitação, 17 dão voz às instâncias de recepção. Enquanto 11 consideram os visitantes apenas como coletivo despersonalizado – perfazendo 39,29% das matérias com esse gancho. Outra evidência dessa característica surge quando deixamos momentaneamente de lado o gancho dos textos, mas consideramos todas as reportagens em que números de visitação e filas são abordados, e chegamos a um total de 69 (45,39% das 152 matérias), conforme desenvolveremos mais adiante.

Do mesmo modo como o comportamento mais social e festivo diante desses eventos não deve ser considerado inferior à postura mais tradicional, mais reverencial (DABUL, 2008), também não se pode apontar somente como negativo o fato de o jornalismo chamar a atenção para a fila e os deslocamentos. O que pode ser considerado negativo, em verdade, é o jornalismo não dar voz aos sujeitos que conformam essa multidão, a esses *flâneurs* contemporâneos, que vislumbram a arte com seu olhar distraído ou de estranhamento (BENJAMIN, 1991), e a registram em suas *selfies*.

A própria *cidade* é outro gancho frequente entre as reportagens. Em quase 12% das matérias, ela aparece como protagonista do texto, e se mostra como cenário desses acontecimentos culturais. Geralmente, sendo louvada como “polo de consumo e produção” e “celeiro de talentos” (ESTADO DE MINAS, 2012a, p.1), mas também como alvo de crítica, como na situação em que o *Correio* pondera que, apesar do alto índice de visitação de exposições temporárias, a exemplo de *Frida Kahlo*, o acervo

permanente de Brasília não apresenta o mesmo grau de atratividade (CORREIO BRAZILIENSE, 2016b. p.1). A *estreia da exposição em outra cidade* que compõe o circuito é utilizada como gancho em 8,55% dos casos, reforçando esse enfoque sobre a cidade – nesse caso, integrando-a a uma esfera maior, aquela dos núcleos urbanos dignos de sediar exposições de tal porte e importância.

Onze matérias abrem o texto e o justificam com informações de *serviço*, como ampliação do horário de visitação, compra de ingressos via internet ou a atuação do departamento educativo, por exemplo, reforçando o estímulo ao consumo de produtos culturais, o que aqui se traduz como visita à exposição (CARDOSO, 2013). O último destaque que fazemos na categoria gancho fica para as matérias em que a *visita à exposição é guiada por personalidades*. Estas não são particularmente numerosas – pela análise, constituem-se em apenas 1,97% dos textos –, mas trazem à tona o meta-acontecimento jornalístico, ou seja, aquele provocado pelo próprio discurso dos meios de comunicação: “é o próprio discurso do acontecimento que emerge como acontecimento notável a partir do momento em que se torna dispositivo de visibilidade universal, assegurando assim a identificação e a notoriedade do mundo, das pessoas, das coisas, das instituições” (RODRIGUES, 1999, p.29). Em momentos nos quais não há acontecimentos ligados à exposição e que sejam dignos de registro pelos jornais, os próprios veículos produzem ganchos considerados interessantes ao convidar para visitar a exposição pessoas como um conhecido ator de televisão – cuja ligação com o artista ou as obras não é esclarecida – ou um trio de artistas locais, que se esforçam por conectar a arte exposta com sua própria produção e a contemporaneidade.

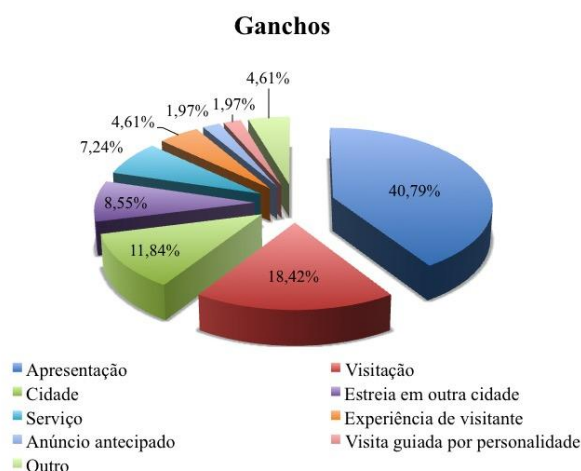


Gráfico 5: ganchos das reportagens.

A análise dos ganchos pode ser relacionada ainda à temporalidade construída pela cobertura, isto é, o momento em que cada publicação ocorre (gráfico 6) e o roteiro de construção que segue. Emerge dessa categoria a lógica antecipatória típica do jornalismo cultural contemporâneo, uma vez que mais da metade dos textos é publicado até o dia da estreia da exposição na cidade-sede do jornal²⁷. Isso revela a ligação íntima construída por essa especialidade jornalística com o já referido estímulo ao consumo dos produtos culturais. Das 80 reportagens publicadas até a abertura do evento, 63 ocorrem até a véspera da inauguração e 17 ocorrem precisamente nesse dia, o que não é difícil de compreender a partir do valor-notícia atualidade, que muito fortemente orienta o jornalismo diário (FRANCISCATO, 2005; TRAQUINA, 2007).

O anúncio da exposição pode ocorrer com meses de antecedência, como nos casos em que os jornais antecipam, já nas primeiras edições do ano, as atrações que chegarão à cidade ao longo dos 12 meses seguintes, ou quando a abertura da exposição em outra cidade do circuito motiva reportagens nos pontos de parada vindouros. Isso demonstra o tanto que as exposições têm de pseudoacontecimento, programado e organizado de forma a atrair para si cobertura jornalística (BOORSTIN, Kindle Edition; GOMIS, 1991). Temos ainda pouco mais de um terço das matérias saindo durante o período expositivo, com diferentes ganchos, como veremos logo abaixo, em uma distribuição temporal que contribui para que a *blockbuster* se mantenha em evidência na pauta de veículos de comunicação e do público. Por fim, como mostra o gráfico a seguir, apenas 10,53% dos textos são publicados depois que a exposição fecha.



Gráfico 6: momento de publicação das matérias.

²⁷ Tomamos como referência a data de abertura ao público em geral. Normalmente, as exposições contam com um evento de inauguração apenas para convidados, na véspera, mas este não foi considerado nesta pesquisa.

A necessidade de manter a megaexposição na pauta dos veículos de comunicação faz com que a cobertura termine por desenhar um dado roteiro, ou seja, um sequenciamento temporal das matérias publicadas. Esse passo a passo, por óbvio, não é idêntico, mas apresenta semelhanças consideráveis nas seis coberturas analisadas. De modo geral, elas iniciam com uma apresentação da exposição, do(s) artista(s) e das obras exibidas, repleta de informações que destaquem a importância e/ou o ineditismo da iniciativa. Essa apresentação mais completa pode ou não ser precedida de um mero anúncio antecipado do evento, por vezes realizado meses antes de sua ocorrência. Ainda antes do início do período expositivo, e mesmo nos seus primeiros dias, é frequente a criação de expectativa de sucesso de público, por meio de comparações com sucessos anteriores, ou com a própria exposição em pontos de parada precedentes, ou ainda pela fala dos agentes produtores da *blockbuster*.

Uma etapa a seguir é a constatação desse sucesso de público: registram-se a formação de filas, o tempo de espera necessário ao ingresso no ambiente expositivo e os sucessivos recordes numéricos divulgados pela produção da exposição. Essa etapa pode ou não ser acompanhada de falas dos visitantes relatando sua experiência – com a arte exposta ou mesmo com a fila/espera em si. Por vezes, dados de serviço, a exemplo de alterações de horário de visitação ou as formas de comprar ingresso (e/ou evitar filas) também ganham destaque. Conforme passa o tempo, também surgem recomendações para que o leitor não deixe de visitar a exposição, em geral em seus últimos dias, e a inserção da exposição numa programação mais ampla, que valoriza a própria cidade. No fechamento, frequentemente são publicados balanços de visitação. E, ao final do ano, as megaexposições são acionadas em balanços da cultura na cidade.

Os gráficos 7, 8 e 9 demonstram os ganchos predominantes nas matérias nos diferentes momentos das exposições. De modo geral, pode-se afirmar que, até o dia da inauguração, predominam textos de apresentação dos artistas, seus trabalhos e do evento em si (60%). Durante o período expositivo, em primeiro lugar aparecem os números de visitação (30,36%), e logo depois matérias ainda de apresentação (25%). Depois que a megaexposição termina, concentram-se ainda balanços de visitação (43,75%) e da cidade como um todo (37,5%).

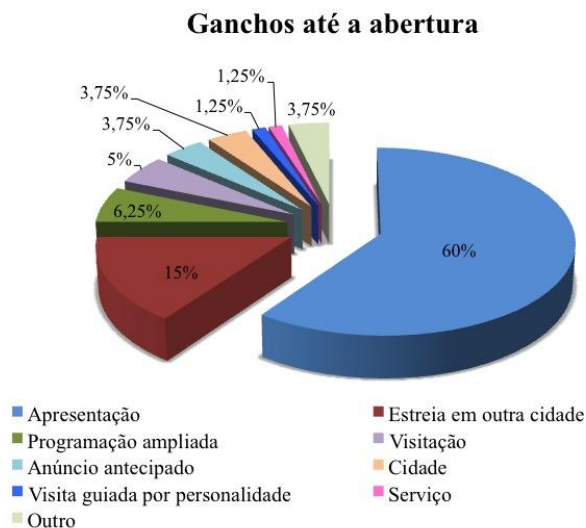


Gráfico 7: ganchos das matérias publicadas até o dia da abertura das exposições.

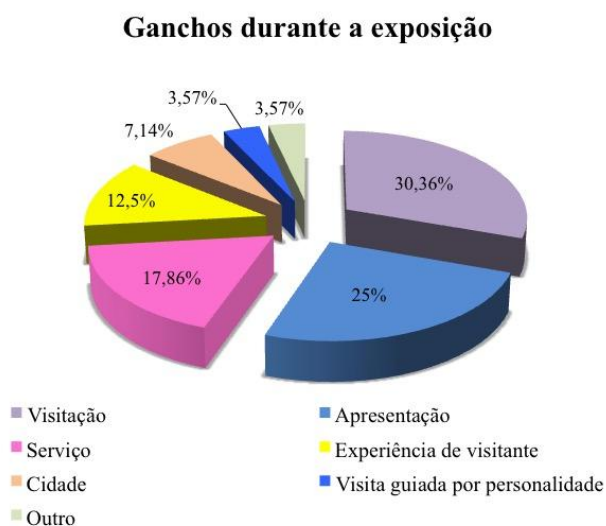


Gráfico 8: ganchos das reportagens publicadas durante o período expositivo.

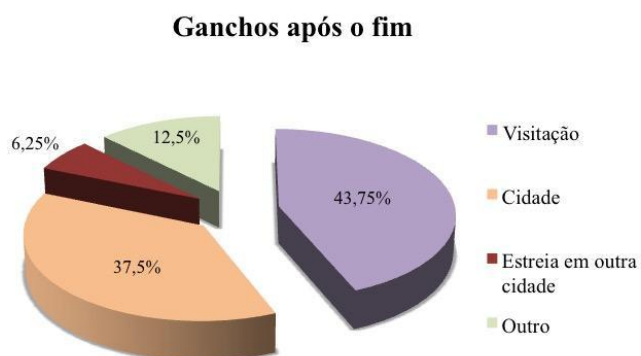


Gráfico 9: ganchos dos textos posteriores ao fim do evento.

Entendemos que esses dados revelam uma construção paulatina do acontecimento, uma espécie de navegador que passa por diferentes fases e ênfases, oferecido pelo jornalismo na medida em que atua como intermediário do ciclo de existência do produto exposição. Essa construção tem participação efetiva dos agentes produtores da megaexposição, fontes interessadas e que criam informações periódicas e positivas para manter o evento em pauta. Identificamos, portanto, traços do que definimos no segundo capítulo como pseudoacontecimento, programado e suscitado, e que, por isso mesmo, tem a difusão pelos meios de comunicação (que frequentemente criam meta-acontecimentos) como uma importante medida de êxito (FRANÇA; ALMEIDA, 2008; GOLIN ET. AL., 2010; BOORSTIN, Kindle Edition; CHARAUDEAU, 2010; GOMIS, 2004).

Esta última parte da análise quantitativa busca evidenciar as abordagens das exposições que mais frequentemente aparecem no *corpus*. Neste caso, não necessariamente como gancho da matéria, mas como elemento acionado no decorrer do texto²⁸. Nada menos que 112 reportagens (73,68%) lançam mão das biografias dos artistas como marcados indícios da importância do evento *blockbuster*. Por meio delas, ficamos sabendo quando e onde o artista viveu e trabalhou, as agruras pelas quais passou, se em vida foi aclamado ou considerado maldito e de que modo atingiu seu atual status na história da arte. Como se vê, a alta incidência revela uma crença coletiva no valor do autor, em um discurso de celebração que o constitui como personagem memorável, cuja jornada é digna de relato. Personalização e vinculação da obra à figura de um artista – tornando-os inseparáveis – são traços característicos do jornalismo cultural, que aposta em uma leitura de mundo a partir da aparição do sujeito e desloca para o âmbito de sua credibilidade individual a confiabilidade do conhecimento apresentado. Mas também são características do próprio campo da arte, que a entende como um movimento que vai do autor em direção aos públicos (BOURDIEU, 1989; BOURDIEU, 2014; GOMIS, 1991; HEINICH, 2008; ALFONSO, 2010; ALBANI, 2012a; CARDOSO, 2013).

Não apenas o produtor aparente da arte é acionado para apresentar a exposição ao público. Permitindo-nos um pequeno salto nas abordagens que o jornalismo faz das megaexposições, passamos ao quarto item que mais aparece no *corpus*, a nomeação dos

²⁸ Como cada texto aciona mais de um desses elementos na sua composição, o somatório é superior a 100%.

agentes da produção do evento, que ocorre em 105 textos (69,08%). Instituições museais, curadores, especialistas e empresas de produção cultural – ou seja, membros do sistema de arte envolvidos diretamente com a produção das *blockbusters* – são muito acionados pelas reportagens. Eles geralmente têm nome e cargo explicitados e, não raro, sua fala reproduzida. Entendemos que os curadores e representantes dos museus de origem dos acervos, em especial, funcionam nesse contexto como banqueiros simbólicos que empenham seu capital em nome da exposição (BOURDIEU, 2014) e funcionam como definidores primários (com falas reforçadas por estratégias presentes também em catálogos e textos de divulgação à imprensa), fornecendo de antemão o enquadramento interpretativo do fato (HALL ET. AL, 1999).

Como os artistas em questão já estão mortos, e portanto seu pensamento encontra-se manifesto somente nos trabalhos em si e em eventuais escritos ou entrevistas, são os demais agentes de produção que ganham protagonismo na construção do enquadramento por meio do qual a exposição é apresentada. São, assim, fontes legitimadas, bem ao encontro das necessidades do jornalismo, mas também interessadas, o que significa dizer que não estão em posição de dialogar de uma forma que se poderia qualificar como mais independente em relação ao acontecimento. Ao buscar essas fontes internas ao campo da arte internacional, o jornalismo se insere em uma relação simbiótica com elas, afiançando e potencializando sua fala, mas também tomando emprestado seu prestígio como autoridade artística para legitimar o efeito de verdade de seu próprio discurso, em especial pelo uso de aspas (TUCHMAN, 1999; CHARAUDEAU, 2010; GOLIN ET. AL., 2010).

Uma temática também muito frequente nas reportagens diz respeito à técnica das obras, explicitada em 70,39% dos textos. Consideramos como técnica todo tipo de informação que esclareça características do trabalho em si, como modo de produção, materiais utilizados, temática, aplicação de formas e cores etc. Ela aparece quando o jornalismo, em seu trabalho de mediação da arte perante os públicos, descreve os trabalhos que o visitante encontrará na exposição, o que justifica a elevada frequência no *corpus*.

Quanto aos números, preferimos abordá-los segundo duas tipologias distintas. A primeira trata daqueles que emergem das características da exposição em si: quantidade, idade e valor das obras expostas, valor do seguro necessário a sua circulação, volume que ocupam durante o transporte e outros dados objetivos que

ajudem o jornalismo a justificar o evento como importante e digno de abordagem. Entre os 152 textos, 69,74% lançam mão desses indicadores concretos de relevância.

Mas há ainda uma segunda tipologia de número bastante acionada pelas matérias: os números de visitação. Eles aparecem em 45,39% dos textos e sob as formas mais variadas. Como expectativa, quando de antemão os jornais afirmam que determinada exposição deve repetir ou superar o sucesso de outra anterior ou seu próprio sucesso em outra cidade do circuito; como observação empírica, quando o tamanho e o tempo de espera nas filas figura até mesmo em títulos; também como constatação objetiva, ao divulgarem recordes parciais ou finais atingidos pela mostra (figura 2); surgem ainda como forma de celebração à própria cidade, como mencionado anteriormente, quando os recordes da exposição se somam aos de outros eventos da urbe, apresentada como palco ou parte de um circuito. De maneira geral, todos esses números são controlados pelos agentes de produção do evento.



Figura 2: reprodução parcial de reportagens que ressaltam expectativa de visitação, constatação da formação de filas e registro de recorde atingido. Fontes: Folha de S.Paulo (1 out. 2012), Correio Braziliense (23 dez. 2013) e Estado de Minas (15 set. 2013).

Outro ponto de ancoragem das matérias é a inserção da cidade-sede do veículo e da instituição que abre as portas para a exposição em um circuito nacional. Metade das reportagens cita outras paradas – 13 delas chegam a utilizar a estreia em outra cidade como gancho. Interessante notar que, ainda que esse tipo de exposição incluía em seu formato a circulação por diversos países, como vimos no capítulo anterior, apenas duas reportagens, ambas do *Correio*, mencionam isso, e apenas uma o faz de forma mais esclarecedora:

Para trazer Caravaggio à capital, o primeiro plano era expor só Medusa Murtola. A pedido da Presidência da República, no entanto, os produtores exibiram outras cinco telas do mestre italiano. Por ter sido uma solicitação de última hora, não foram apresentadas todas as telas que compõem a exposição. As seis de Caravaggio vieram a Brasília, mas aquelas assinadas por seguidores dele acabaram despachadas direto para Buenos Aires. *A mostra, que percorre o mundo, estava de viagem marcada para a Argentina*²⁹ (a exibição por lá começa na segunda-feira) e não tinha planos de vir a Brasília. (CORREIO BRAZILIENSE, 2012b, p.26 – grifo nosso)

A presente pesquisa identificou ainda outros aspectos mencionados pelas reportagens – alguns deles serão melhor abordados na etapa qualitativa –, mas é vital destacar que o trabalho não pretende ser exaustivo. Uma vez que são muitos os sentidos apresentados, empreende-se um trabalho de seleção a partir do tensionamento do objeto empírico com o ponto de vista teórico escolhido (BAUER, 2014). Tudo isso nos permite identificar importantes características da cobertura das megaexposições de artes visuais por jornais de grande circulação nacionais. Sintetizando, por meio da análise quantitativa, identificamos que, apesar de todas as *blockbusters* apresentarem arte canônica, as produções mais próximas da atualidade conquistam maior cobertura. Percebemos também a preponderância da cobertura de São Paulo, acreditamos que especialmente em razão da elevada concentração de exposições que passam pela capital paulista. Verificamos ainda um equilíbrio entre a cobertura em plataforma impressa e online, sendo que no papel ficou bastante evidenciada a importância dada a esse tipo de evento, em função do número de capas de cadernos e da hierarquização do tema nas páginas.

Da análise, emergiu também a temporalidade da cobertura, concentrando os textos até o dia de abertura da exposição e, com isso, demonstrando o vínculo do jornalismo com a atualidade. Pouco mais de um terço saem durante o período expositivo, o que exemplifica o papel do jornalismo de mediador do ciclo de existência do produto. E as reportagens posteriores ao fim do evento se caracterizaram mais como balanços numéricos. Foi possível também perceber o roteiro construído pela cobertura ao longo do tempo das exposições.

Os principais ganchos usados pelas matérias são apresentação da exposição, do artista e de seu trabalho, em primeiro lugar, e o volume de visitantes mobilizado pelo evento – porém com pouca voz a essas multidões. A celebração da cidade também é um critério marcante, e por vezes o núcleo urbano aparece inserido em um circuito

²⁹ A participação do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires é citada também no catálogo produzido para o mercado brasileiro.

nacional. O serviço, que estimula e facilita o consumo da exposição, é outro gancho frequente. Identificamos também os aspectos mais acionados no interior das reportagens. A farta citação a dados biográficos dos artistas demonstra a crença no autor da arte, e a fala de outros agentes de produção representa a fala autorizada e legitimada pelo campo da arte que o jornalismo demanda. Surgem ainda descrições relativas às técnicas da arte exposta e números que funcionem como indicadores concretos de sua relevância.

Entendemos ser importante também aludir a alguns temas ausentes das reportagens que integram o *corpus* da pesquisa. O jornalismo cultural, representado por seis jornais de referência brasileiros, não promove nenhum grau de discussão sobre qual é o perfil da arte apresentada nas megaexposições, quais são as molduras e os enquadramentos daquilo que as instituições envolvidas apresentam como sendo arte. Passam à margem das reportagens – mesmo as mais extensas – temas como ausência de artistas e acervos brasileiros, dependência dos museus em relação a exposições espetaculares, concentração desses eventos nas grandes capitais (em especial do Sudeste, como ficou demonstrado), questões referentes ao financiamento dessa viagem pela arte (ou seja, seu patrocínio) e aos mecanismos legais que a torna possível (leis de incentivo e a consequente gestão da cultura pelas empresas), para citar apenas alguns.

O que concluímos com isso é que o contexto do acontecimento e os processos de produção da exposição *blockbuster* não são contemplados pela cobertura, no que termina por excluir da pauta dos públicos um pouco da intriga que os envolve. Empobrece o papel do jornalismo na investigação sobre a natureza do acontecimento e sobre o campo problemático que se forma em seu entorno, como relações com outros eventos, condições de ocorrência e consequências. Aos leitores, são negadas informações que os ajudariam a construir um conhecimento e uma experiência ainda mais completos (e complexos) acerca das exposições e da arte que exibem.

4.4 Olhar concentrado na trajetória: etapa qualitativa

O contexto que circunda as megaexposições de artes visuais deriva na realização de coberturas com determinadas características, já exploradas por meio da análise quantitativa. Nesta etapa qualitativa, retomamos e aprofundamos alguns desses aspectos, jogando luz sobre o que consideramos vital para a compreensão da cobertura

jornalística realizada sobre as *blockbusters*. Fazemos isso sobre um recorte menor do *corpus*, tensionando todas as camadas anteriores – referencial teórico, elaboração do problema de pesquisa, visada panorâmica sobre as exposições e sua cobertura e análise quantitativa.

A etapa qualitativa da análise foi realizada a partir da mais extensa reportagem sobre cada megaexposição publicada por cada um dos jornais que representam os pontos de parada do evento³⁰. Entendemos que elas ocupam um lugar superior na hierarquia da cobertura e, por sua extensão, oferecem um leque maior de sentidos a serem analisados. Além disso, exemplificam as tendências encontradas no conjunto de matérias acessórias. Antes de detalhar as reflexões oriundas desta etapa, organizadas por categorias, apresentamos as 20 reportagens analisadas³¹:

Exposição	Cidade	Jornal	Título principal da matéria
O Mundo Mágico de Escher	Brasília	Correio Braziliense	Enigma de Escher
	Rio de Janeiro	O Globo	A geometria impossível de Escher
	São Paulo	Folha de S.Paulo	Rio recebe gravuras fantásticas de Escher
	Belo Horizonte	Estado de Minas	Além da imaginação
	Vitória	A Gazeta	Exposição revela o talento do mestre das ilusões de óptica
De Chirico: O Sentimento da Arquitetura	Porto Alegre	Zero Hora	O enigma De Chirico
	São Paulo	Folha de S.Paulo	De Chirico cria monumento à ausência
	Belo Horizonte	Estado de Minas	Metafísica em cores
Caravaggio e seus Seguidores: Confirmações e Problemas	Belo Horizonte	Estado de Minas	Gênio da dramaticidade
	São Paulo	Folha de S.Paulo	Caravaggio em série
	Brasília	Correio Braziliense	Arte dramática
Mestres do Renascimento: Obras-primas Italianas	São Paulo	Folha de S.Paulo	Blockbuster do Renascimento chega a SP
	Brasília	Correio Braziliense	Expedição à história da arte

³⁰ Foram consideradas apenas reportagens que têm a exposição como tema central, e não aquelas que as utilizam para debater temas amplos ou que conferem espaços equilibrados para a exposição em questão e outro evento cultural. A extensão de cada reportagem foi medida em número de caracteres, sem espaços, somando-se título, linha de apoio, texto e boxes. Reportagens que ocupam mais de uma página – e mesmo cadernos especiais – foram considerados em conjunto e, portanto, valem como uma matéria. Em caso de reportagem idêntica publicada nas plataformas impressa e online, foi escolhida a versão impressa.

³¹ As matérias encontram-se reproduzidas, na íntegra, no Anexo 1.

Kandinsky: Tudo Começa num Ponto	Brasília	Correio Braziliense	Turbilhão com raízes
	Rio de Janeiro	O Globo	O código Kandinsky
	Belo Horizonte	Estado de Minas	Kandinsky e a liberdade da forma
	São Paulo	Folha de S.Paulo	O som das cores
Frida Kahlo: Conexões entre Mulheres Surrealistas no México	São Paulo	Folha de S.Paulo	Conexões surreais
	Rio de Janeiro	O Globo	Cores de Frida
	Brasília	Correio Braziliense	As vidas de Frida

Tabela 10: reportagens analisadas na etapa qualitativa.

Três categorias analíticas orientam esta etapa do mapeamento da cobertura jornalística sobre as megaexposições de artes visuais. Combinadas e relacionadas, elas permitem vislumbrar os indícios acionados pelo jornalismo para construir as megaexposições.

Para começar, analisamos a *bússola* que orienta a cobertura. A partir da leitura panorâmica das matérias, é possível afirmar que o Norte do mapa desenhado pelos jornais são os índices de consagração (BOURDIEU, 2014) do evento megaexposição e da arte nele exposta. Identificamos pontos de ancoragem como biografia dos artistas, capacidade de atrair grande volume de público e promover aglomeração, tradição da escola ou movimento artístico exposto, origem dos acervos (nos casos analisados, provenientes principalmente da Europa), outros tipos de números (quantidade, idade e valor das obras, valor do seguro etc), ineditismo, percurso da exposição etc. Esse parece ser o enquadramento, a moldura escolhida pelo jornalismo para abordar esse tipo de acontecimento.

Assim, questionamos quais são as ideias principais nas quais os jornais se baseiam e que consensos constroem sobre as megaexposições. A elaboração desses sentidos hegemônicos, marcada por um discurso superlativo – “gênio”, “oportunidade única” –, se alimenta dos sentidos compartilhados nos mapas culturais e a eles retorna com construções que influenciam a própria ressonância do evento. Percebe-se, muitas vezes, as megaexposições ecoando as exposições universais, em um esforço de retomada da aura da arte por meio do discurso. As megaexposições são vendidas sempre como novidade, mas em um ciclo que não cessa de se repetir.

Por meio da categoria *viajante*, pretendemos evidenciar duas características distintas da cobertura sobre as exposições *blockbuster*. A primeira diz respeito aos

condutores, sujeitos das ações que o mapa exhibe: as fontes interessadas, muito características no pseudoacontecimento, cujo ponto de vista é difundido por meio de *press releases* e adotado pelos veículos (BOORSTIN, Kindle Edition; GOMIS, 1991; HALL ET. AL., 1999). A leitura panorâmica revela que esses são os que mais têm voz nas reportagens. O outro eixo de análise sob esta categoria, *passageiros*, centra-se sobre o tensionamento com as noções de poder hermenêutico, ou seja, de revelação, típico do acontecimento e deste enquanto experiência que afeta sujeitos concretos (QUÉRÉ, 2005). Assim, buscamos aprofundar a compreensão em relação a de que maneira a experiência do passageiro é apresentada – ainda que a etapa quantitativa já tenha revelado que ela é pouco abordada.

E, por último, a categoria *topografia* aborda as reportagens em sua materialidade: extensão da matéria, onde é publicada, ideias e palavras evidenciadas no título, estruturação do texto, imagens (o que exibem e de que origem provêm), infográficos etc.

4.4.1 Bússola

Como já exposto neste capítulo, alguns índices de consagração parecem realizar o papel de Norte da cobertura de modo intenso e frequente, por isso passamos aqui a abordá-los. São eles: presença de ideias-chave, aspectos biográficos, mobilização de público volumoso, números diversos, a ideia de um circuito nacional, origem do acervo e a própria cobertura propondo-se como guia.

Percebemos uma relativa constância nos sentidos que norteiam as 20 reportagens selecionadas para esta leitura minuciosa, que demonstra a marcada presença de ideias-chave sobre cada artista e o conjunto de obras em exposição: o mundo impossível que Escher materializa em seus trabalhos gráficos, De Chirico como um artista com obras entre enigmáticas e intrigantes, Caravaggio como um gênio maldito (a polêmica acerca das versões e da autenticidade de trabalhos atribuídos a ele também é notável), a escola ímpar na história da arte chamada Renascimento, a exuberância presente na obra abstrata de Kandinsky – talvez esse o menos onipresente dos consensos construídos na cobertura – e Frida Kahlo como artista cuja biografia a posiciona como uma mulher sofrida e feminista.

Não é possível afirmar até que ponto se trata apenas de uma evidência de que, operadores de uma mesma instituição chamada jornalismo, os jornais têm características e necessidades semelhantes, e que estas terminam por se traduzir em visões parecidas acerca do tema em questão. Tampouco permite concluir que isso se deva unicamente às falas de curadores, representantes de instituições museais, produtores etc, ou ao trabalho de divulgação realizado pelos serviços de assessoria de imprensa desses eventos, que difundem em todas as praças informações mais ou menos homogêneas, ou ainda aos textos dos catálogos produzidos para a totalidade da itinerância no país. Não se pode também entender que a resposta a essa dúvida esteja exclusivamente num processo de alimentação mútua entre os veículos, em que uns pautam as coberturas dos outros – afinal, escolhemos uma seleção de jornais considerados de referência para esta análise. O mais certo é que todos esses fatores tenham alguma contribuição para que se verifique uma cobertura razoavelmente uniforme nos seis jornais estudados.

Além desses consensos que aqui entendemos como chave, uma série de outros aspectos parece nortear a bússola de sentidos por meio da qual o jornalismo constrói as megaexposições enquanto acontecimentos notáveis do campo das artes visuais. Um ponto de ancoragem claro são as biografias dos artistas envolvidos. Assim como vimos na fase quantitativa, que demonstrou que mais de 70% das 152 matérias lançam mão da trajetória de vida dos artistas, na análise qualitativa mergulhamos de forma mais aprofundada no acionamento desse aspecto. Vida e obra aparecem extremamente ligadas, gerando abordagens que fazem o leitor compreender, por exemplo, que a popularidade do artista em sua época – seu círculo de amigos, sua relação com mecenas e instituições que fazem encomendas de arte etc – implicam diretamente no volume de trabalhos produzidos; ou que as temáticas das obras encontram justificativa nas experiências vividas; e assim por diante.

Apesar de essa característica estar presente em todas as coberturas, nenhuma se destaca mais nesse aspecto do que a dedicada à exposição *Frida Kahlo*. De fato, a trajetória da artista incorpora muitas passagens fascinantes: a poliomielite que a deixou com uma das pernas mais fina e encurtada, o acidente que a manteve acamada por um longo período (e as sucessivas cirurgias derivadas dele), os abortos sofridos, a relação conturbada com o marido (o também artista Diego Rivera), sua elevada erotização vivida com homens e mulheres. A artista parece ter lidado com todos esses problemas

por meio da sua arte, produzindo, por exemplo, dezenas de autorretratos repletos de simbolismos, como é destacado pela *Folha*:

A conturbada relação entre Frida Kahlo e Diego Rivera serviu de inspiração para alguns quadros da artista, caso de “O Abraço de Amor do Universo, a Terra (México), Diego, Eu e o Senhor Xólotl” (1949; foto). Ao se retratar segurando Rivera como um bebê, Frida mostra como encarava o relacionamento. (FOLHA DE S.PAULO, 2015b, p.10).

Não é só a cobertura da exposição em questão que constrói Frida dessa forma, isso é mais amplo e mesmo anterior à conformação desse evento. A mulher está tão entranhada na artista, ao menos em suas referências públicas, que há matérias que inclusive citam o fato de a sua biografia muitas vezes prevalecer, perante o público, em relação ao seu trabalho: “as pessoas insistem em focar Frida no seu sofrimento, na sua dor física, na rejeição amorosa. Não, Frida era uma pintora culta, conhecia o que se passava nas artes plásticas em sua época e tinha um raciocínio estético original” (O GLOBO, 2016, p.1), afirma a curadora, Teresa Arcq, em uma das reportagens. Em outra, a mesma profissional associa as duas facetas de Frida: “sua vida desperta muita curiosidade e isso, às vezes, distrai a atenção em relação a seus trabalhos, que eram incríveis e inovadores. As pinturas de Frida eram sempre sobre sua própria vida e é muito difícil separar a pessoa da artista” (CORREIO BRAZILIENSE, 2016a, p.1 – grifo nosso).

Caravaggio se constitui em outro ilustrativo exemplo do acionamento da biografia do artista na cobertura da exposição. Apresentado como gênio maldito, tem referidos constantemente diversos momentos de sua curta vida (morreu com 38 anos, de causas nunca consensuadas), como o fato de ter sido condenado pelo assassinato de um homem e, por isso, ter se exilado durante seus quatro derradeiros anos. Seu temperamento, classificado como irascível, aparece como justificativa para o irregular sucesso comercial conquistado em vida. A biografia de Kandinsky, por sua vez, aparece como fio condutor da própria montagem da exposição em módulos. Esses casos ilustram uma característica que já havíamos desenvolvido na fase quantitativa de análise, a da crença coletiva no poder do autor, que leva a cobertura a produzir uma intensa personalização e vinculação da obra ao artista.

Um aspecto biográfico que merece ser mencionado em separado é o círculo de relações construído pelos artistas. Outros nomes célebres são chamados a contribuir para com a elaboração da trajetória pessoal, e da própria exposição, como notáveis.

Assim, a cobertura nos mostra que De Chirico inspirou os artistas surrealistas, foi amigo do poeta Apollinaire e professor de Iberê Camargo – este último, gaúcho, ainda ajuda a trazer o artista grego para um terreno próximo e familiar aos públicos do Rio Grande do Sul, sede do jornal (*ZH*) que dedica uma parte de sua reportagem a desnudar essa relação. Também tomamos conhecimento, por meio das matérias, que Kandinsky adensou a relação entre a sua arte e a música (o artista costumava vincular as cores a sensações provocadas por graves e agudos de instrumentos musicais, enxergando suas telas como sinfonias abstratas) a partir do contato pessoal com o compositor austríaco Arnold Schönberg. E que Frida Kahlo aglutinou em torno de si diversas artistas mulheres, criando uma cena surrealista no México dos anos 1930 e 1940.

É certo que o destaque conferido a esses círculos de relações pessoais e artísticas está ligado ao fato de que algumas dessas exposições exibem não só obras dos artistas principais, que as batizam e delas são as grandes estrelas, mas também de outros que exerceram influência ou foram influenciados por eles. *Caravaggio* conta com trabalhos de 14 dos chamados “caravaggescos”, pintores dos séculos XVI e XVII que terminaram ofuscados pela fama do genial artista; *Renascimento* é por si só uma mostra de natureza coletiva, com 49 nomes expostos; em *Kandinsky*, o artista principal tem a companhia de 26 de seus contemporâneos; e *Frida* divide as paredes entre a mexicana e outras 14 artistas feministas que conformaram o Surrealismo naquele país.

Mas, em nosso entendimento, esse não é o único motivo para os jornais mencionarem as pessoas que circundam os artistas expostos. Na verificação de seu prestígio, os veículos de comunicação valorizam as redes de sociabilidade enquanto dinâmicas que angariam capital simbólico e concedem notoriedade a seus integrantes, nas quais os sujeitos apoiam-se uns sobre o prestígio dos outros, realizando entre eles trocas simbólicas (CARDOSO, 2016; MÜLLER, 2015). Pode-se inferir que, por isso, os artistas apareçam simultaneamente como influenciadores e influenciados pela atuação de seus pares.

Um segundo indício de consagração levantado nas reportagens é a capacidade da exposição *blockbuster* de mobilizar públicos numerosos. *Escher*, por exemplo, quando chega a Belo Horizonte, é incensada pelo *EM* como a exposição “que seduziu 1,2 milhão de brasileiros e se tornou uma das mais visitadas do mundo” (ESTADO DE MINAS, 2013, p.1). E, ao marcar presença em Vitória, é logo identificada como, “em

2011, a exposição mais visitada do mundo” (A GAZETA, 2014, p.12)³². A *Folha* destaca, na linha de apoio da matéria que publica no dia de abertura de *Renascimento*, a “virada” que o museu irá promover, ou seja, o funcionamento ininterrupto entre o momento de abertura, na tarde de sábado, e a noite de domingo (FOLHA DE S.PAULO, 2013, p.1). Isso pode ser entendido como uma manifestação da expectativa de visitação volumosa logo no primeiro final de semana da mostra em São Paulo. Expectativa manifesta também no caderno especial do *Correio* sobre a mesma exposição, que indica previsão de mais de 100 mil visitantes em Brasília e registra a presença de 800 a 1,2 mil pessoas por dia no CCBB da capital federal (CORREIO BRAZILIENSE, 2013, p.2).

A marca prévia de *Kandinsky* de mais de 900 mil visitantes, junto com a conjectura de que leve multidões ao centro cultural que a abriga em São Paulo, é devidamente registrada pela *Folha*, que ademais destaca a possibilidade de se evitar filas ao agendar a visita via internet (FOLHA DE S.PAULO, 2015a, p.1). *O Globo* antecede a abertura de *Frida* no Rio de Janeiro com a informação de que reuniu 600 mil pessoas na parada anterior, em São Paulo (O GLOBO, 2016, p.1). Nesses exemplos, constatamos que tanto números absolutos (fornecidos pelas instituições produtoras) quanto a formação de filas não contabilizadas e até mesmo meras expectativas de sucesso de público são destacados por quase todos os jornais analisados. As matérias deixam entrever que provocar aglomerações é uma característica importante, mostrando que o assunto abordado implica grande quantidade de pessoas, num processo em que o sucesso de público é usado para atrair ainda mais pessoas para a exposição.

Como dissemos anteriormente, o jornalismo exerce papel de mobilizador dessas multidões, conferindo visibilidade a esses acontecimentos perante públicos ampliados, mas cabe ponderar que essa capacidade encontra-se hoje relativamente limitada, uma vez que ele divide esse poder com ferramentas de comunicação direta da organização do evento com os potenciais visitantes e de influência mútua entre pessoas comuns – notadamente, por meio das redes sociais digitais. O que se mantém com mais intensidade é sua credibilidade, sua capacidade de nomear publicamente esses eventos, conferindo-lhes estatuto de acontecimento público, a partir dos mapas de significados que compartilha com seus leitores.

³² Os dois casos referem-se ao levantamento realizado pelo periódico especializado *The Art Newspaper*, que verificou uma média de 9.677 visitantes diários na exposição no CCBB-RJ, consagrando-a como a mais vista do mundo em 2011, conforme já abordado no capítulo anterior.

Para justificar aos seus públicos que os eventos apresentados são de fato muito importantes, o jornalismo aciona também uma considerável variedade de outros números. Como dissemos, é como se buscasse se apoiar sobre indicadores concretos para consagrar as megaexposições, entendendo que esses números traduzam algum tipo de verdade inquestionável. No conjunto de textos que compõem a análise qualitativa, os que mais se destacam são os de *Renascimento*. Apresentada como *blockbuster* até em título (FOLHA DE S.PAULO, 2013, p.1), a exposição têm diversos números exaustivamente repetidos: as 57 obras e sua idade superior a 500 anos, a avaliação delas em R\$ 600 milhões, os R\$ 6,5 milhões de orçamento do evento, o arco de 150 anos que abarca, os 27 acervos que mobiliza, os 9 mil quilômetros que os trabalhos percorreram entre a Itália e o Brasil (e as 18 horas de estrada necessárias para transportar o conjunto de São Paulo a Brasília), as condições climáticas necessárias à exibição (umidade entre 55% e 60%, temperatura de 19°C a 21°C), a lotação máxima de até 60 pessoas por andar a cada vez... A exposição é traduzida em distintos números, todos contribuindo para criar uma imagem de elevada importância.

Mas não é só em *Renascimento* que esse aspecto é verificado. A quantidade de obras em exibição, por exemplo, é abordada em praticamente todos os 20 textos. *De Chirico*, por exemplo, expõe 45 pinturas, 11 esculturas e 66 litografias. A cobertura nos informa ainda que Frida pintou 55 autorretratos em vida; a exposição *Kandinsky* custa R\$ 7,2 milhões e exhibe 153 peças avaliadas em 350 milhões de euros; *Caravaggio* inclui obras de mais de 400 anos; Escher produziu 400 trabalhos, mas só obteve sucesso após 30 anos de carreira etc. Alguns desses números merecem destaque no desenho das páginas em que figuram:



Figuras 3 e 4: o número de “caravaggios” é destacado pelo *Correio*, e os indicadores de *Frida* são ilustrados na *Folha*. Fontes: Correio Braziliense (5 out. 2012) e Folha de S.Paulo (25 set. 2015).

A cobertura também colabora para a construção de uma ideia de circuito nacional de grandes exposições. No geral, não são grandes elaborações sobre esse aspecto – estão mais para menções relativamente discretas, em sua maioria. Mas marcam presença em 13 dos 20 textos (e, vale lembrar, em 78 dos 152 da fase quantitativa). Na seleção qualitativa, a *Folha* se destaca, pois em duas ocasiões não apenas cita a passagem por outras cidades, mas também envia repórter para acompanhar a inauguração nesses locais, no que se transforma em gancho das matérias. O *EM*, sobre *De Chirico*, aborda que a exposição é resultado da encomenda feita pelas três instituições que conformam seu itinerário³³ à curadora e pontua que são “três das principais instituições de arte brasileira” (ESTADO DE MINAS, 2012b, p.6). E, como já abordamos anteriormente, os recordes de público acumulados nos pontos de parada anteriores costumam também aparecer na cobertura.

A origem do acervo é outro fator bastante valorizado. As seis exposições em questão provêm de Holanda (*Escher*), Itália (*De Chirico*, *Caravaggio* e *Renascimento*), Rússia (*Kandinsky*) e México (*Frida*). Tanto os países quanto os nomes das instituições

³³ Masp (São Paulo), Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre) e Casa Fiat de Cultura (Belo Horizonte).

costumam ser destacados, assim como as dificuldades encontradas na negociação com coleções públicas e privadas para que as obras pudessem viajar ao Brasil.

No caso de *Escher*, a cobertura informa, por exemplo, que a negociação com o Museu Escher durou cinco anos. E que, além disso, pelo fato de apenas três coleções de gravuras do artista estarem disponíveis para rodar o mundo, o recorte exibido no Brasil retornaria à Holanda para uma espécie de quarentena pelos quatro anos seguintes. *Renascimento* reúne trabalhos de 27 acervos, sendo 22 museus e cinco coleções particulares, fruto de dois anos de negociações. Esse atributo internacional é reverenciado pelo *Correio* num dos títulos internos, “Made in Italy” (CORREIO BRAZILIENSE, 2013, p.4), num jogo de palavras que tanto serve para a origem das obras quanto do berço do próprio movimento artístico, a Itália. Outro exemplo é *Kandinsky*:

Para se ter noção desse conjunto de influências [*elementos da cultura e espiritualidade russas nos quais o artista se inspirou*], seria preciso percorrer pelo menos oito museus do interior da Rússia, além de umas boas horas nas salas do Museu Estatal de São Petersburgo, numa espécie de caça a Kandinsky. (CORREIO BRAZILIENSE, 2014, p.1)

Em *Caravaggio*, o *EM* destaca que uma obra inicialmente prevista para compor a mostra deixou de embarcar para o Brasil de última hora, em razão de uma polêmica quanto à sua propriedade – isso depois do que qualifica de “epopeia nos bastidores”, que exigiu quatro cancelamentos até que o governo italiano intervisse junto às instituições para convencê-las a ceder os trabalhos.

Como vimos, confere-se destaque aos países de origem dos acervos, principalmente da Europa (o que confirma um viés eurocêntrico da produção cultural), às instituições que cedem as peças (banqueiros simbólicos) e ao processo de negociação para exibi-las no Brasil, transmitindo uma sensação de raridade e oportunidade imperdível. Isso nos fornece o gancho para o próximo índice de consagração identificado nas reportagens, que é justamente esse caráter inédito da produção artística e da exposição, aliado a um discurso superlativo em torno delas. Além de realizarem pouca cobertura crítica, conforme já abordamos na etapa quantitativa da análise, os jornais estudados chamam a atenção pela linguagem celebratória das megaexposições. Tudo parece confluir para uma ideia de ineditismo, como nos trechos “nunca foi visto no Brasil com a extensão e a profundidade proporcionadas pela mostra” (ZERO HORA, 2011, p.1), “legado genial, até então restrito a poucos privilegiados que cruzaram para

realidade objetiva e os transporte ao interior do texto jornalístico, conferindo-lhes status de acontecimento – sobre *Caravaggio*, o *EM* chega a explicitar que “em vários sentidos configura como acontecimento no mundo das artes visuais” (ESTADO DE MINAS, 2012c, p.1). E, por outro, que o jornalismo os construa a partir do ponto de vista da sociedade na qual está inserido (em particular, dos agentes que mais facilmente o influenciam) e de seus próprios filtros (FRANCISCATO, 2005).

Pela bússola da cobertura, podemos perceber também as megaexposições ressoando as exposições universais, as quais, como se viu no capítulo 2, marcam historicamente a passagem da linha tênue entre arte e mercadoria. Ambas manifestações figuravam lado a lado em vitrines destinadas a atingir grandes públicos sob a forma de dispositivo didático, comercial, ideológico. E, embora os temas abordados aproximem excessivamente a arte das *blockbusters* da mera mercadoria, percebe-se que o discurso sobre ela revela uma tentativa de recuperar sua aura – perdida não por causa da reprodutibilidade técnica, como na fotografia, mas por um outro tipo de reprodução, aquela causada pela sucessão de eventos muito similares, porém todos tratados como notáveis, inéditos, únicos. O jornalismo empenha seu capital simbólico ao afirmá-los dessa maneira, em um processo que chamamos performativo (BENJAMIN, 1991; BENJAMIN, 2012; FARO, 2014; OLIVEIRA, 2016a).

Faro (2014) oferece importantes contribuições ao propor que se pense o jornalismo cultural tanto como fruto de uma identidade ligada à cultura de massa (e, portanto, reiterativa de seus signos, vinculados à lógica do entretenimento) quanto um terreno de reflexão contra-hegemônica (quando amplifica questões de natureza estético-conceitual e política, situação em que seria um local de produção essencialmente intelectual). Na cobertura das megaexposições de artes visuais, parece predominar a primeira dimensão, de modo conectado com a própria natureza desses eventos, no que se articula ao problema colocado por Gadini (2009): a tendência da indústria jornalística de reduzir os fenômenos apenas à espetacularização ou ao entretenimento. Frequentemente contrariando o interesse social, o que se vê são os veículos atuando como engrenagem do mercado e do contexto aos quais pertencem, evidenciando eventos culturais de determinados perfis (com a variação de, no máximo, buscar ângulos próprios de abordagem, para fugir da avalanche de *releases* e materiais promocionais), promovidos por instituições hegemônicas, com patrocínio de grandes corporações industriais e financeiras e suas estratégias de marketing.

4.4.2 Viajante

Como explicamos anteriormente, intenções e estados de espírito dos artistas (nesta seleção, todos já falecidos) costumam se dar a ver apenas pelas próprias obras ou em eventuais entrevistas ou escritos legados. Algumas matérias, de fato, utilizam esses registros – frequentemente entre aspas, no procedimento estratégico já estudado por Tuchman (1999) –, embora geralmente não fique clara a fonte de pesquisa dessas declarações. O protagonismo, no entanto, está longe de ser das falas dos pintores, escultores e ilustradores homenageados pelas mostras. Os agentes da produção do evento megaexposição costumam tomar para si esse papel nas coberturas.

Por isso, por meio desta categoria escolhemos abordar tanto os sujeitos das ações que o jornalismo apresenta em torno das megaexposições, ou seja, as fontes interessadas (curador, diretor de museu, produtor etc) que são chamadas a falar sobre os fatos, quanto a experiência das pessoas concretas afetadas por elas, os visitantes das *blockbusters*. Para facilitar a organização, dividiremos essa parte da análise em dois momentos, denominando *condutores* essas fontes interessadas, e *passageiros* os visitantes das exposições.

Nos mapas, paralelos e meridianos servem para precisar as coordenadas geográficas de cada local da Terra, servindo assim de pontos condutores para os deslocamentos a serem realizados. Neste mapeamento particular que estamos construindo acerca da cobertura dedicada por jornais brasileiros às megaexposições de artes visuais, entendemos que quem fornece essas referências e, com isso, guia os trajetos, são as fontes diretamente ligadas à produção do evento. Detentoras, portanto, de informações de primeira mão, elas são constantemente acionadas – e também acionam o campo jornalístico, por meio do acesso que detêm enquanto bem estruturado socialmente (TRAQUINA, 2001) – para apresentar seu ponto de vista sobre os artistas, as obras e a montagem em si. Não raro, também sobre a própria experiência dos visitantes.

Quase não há matéria, dentre as 20, que prescindia em especial dos curadores. Eles fornecem os enquadramentos para se falar da exposição, afinal são a fonte requerida para explicar os conceitos que regem a montagem, os diálogos propostos entre os trabalhos, aspectos da expografia etc. Mas também aparecem como autoridades

capazes de traduzir, sem deixar qualquer espaço para dúvida, o pensamento e as intenções dos artistas ao criarem suas obras, contribuindo para a criação de consensos:

Na Espanha, nas construções mouras – de muçulmanos que ocuparam a Espanha por vários séculos –, a presença de padrões orgânicos ou florais é grande. “O Escher achou bacana o efeito e pensou o que fazer com isso. Foi pesquisando, encaixando peixes, répteis, pássaros e construiu uma linha de trabalho que fez por muitos anos. Ele foi encaixando peixes e acabou fazendo metamorfoses, do peixe para o pássaro, do pássaro para a abelha, sem espaços vazios no papel. E durante um grande período da vida dele, em que morou na Itália, onde era fascinado pela paisagem, retomou essa ideia do preenchimento, do espelhamento e do reflexo”, observa Tjabbes [*o curador Pieter Tjabbes*]. (A GAZETA, 2014, p.12)

Como vimos no capítulo 3, a curadoria das megaexposições costuma ser assinada por especialistas nos temas, e não pelos profissionais residentes nas instituições que as exibem. Até mesmo as informações transmitidas por meio de uma voz indefinida, não creditada explicitamente a nenhum dos envolvidos e incorporada ao texto do repórter, parecem ecoar as falas dos agentes da produção.

Algumas matérias elevam os curadores a um status que por momentos parece superar até mesmo o dos artistas, tamanho o destaque conferido à sua atuação. Um exemplo disso é o texto do *EM* sobre *De Chirico*. Nele, a curadora italiana Maddalena D’Alfonso é mencionada logo no *lead*, que explica que três instituições museais brasileiras se uniram para encomendar a ela a concepção de uma exposição com obras do artista – processo que durou um ano e meio, ou seja, parece ter sido bastante trabalhoso –, e volta a ser citada nada menos que outras sete vezes ao longo da reportagem. Além disso, é referida como portadora de “profunda intimidade com a produção do artista”, realizadora de uma pesquisa teórica de fôlego, cujos resultados “entusiasmaram os envolvidos” (sendo ela própria a única envolvida explicitada) (ESTADO DE MINAS, 2012b, p.6).

O curador holandês Pieter Tjabbes também catalisa reverência semelhante na matéria do *Correio* sobre a exposição *Escher*, da qual é organizador. O texto abre contando das dificuldades encontradas por ele para “provar a excelência” de seu trabalho perante o Museu Escher, levando cinco anos para convencer a instituição a realizar uma grande exposição do artista no Brasil (CORREIO BRAZILIENSE, 2010, p.1). E lança mão de um trabalho anterior do profissional, a bem-sucedida exposição Rembrandt, de 2002, para demonstrar suas habilidades. O mesmo periódico volta a incensar uma curadora, a russa Evgenia Petrova, de *Kandinsky*, exibindo na matéria uma fotografia sua – deferência da qual nem mesmo o artista goza.

Outros textos colocam os curadores em posição mais próxima da de espectador, como na apresentação que a *Folha* faz de *Caravaggio*. No texto, o repórter narra a abertura da caixa que contém uma das principais obras do mestre a ser exposta, parecendo querer reforçar o brilhantismo da arte apresentada, que deixa extasiados até mesmo os especialistas:

Uma roda se forma em volta da caixa lacrada. Técnicos desparafusam a tampa e empregados do museu congelam diante da primeira visão do são Jerônimo de Caravaggio. “É ele?”, pergunta um funcionário. “Sim, essa é dele mesmo, uma verdadeira”, responde a restauradora.

[...] Mesmo os curadores da exposição ficam longos minutos olhando cada centímetro das telas com lupas e lanternas, algo entre uma reverência estranha e um ar embasbacado com aqueles traços. (FOLHA DE S.PAULO, 2012, p.1)

Como dissemos, o jornalismo permite aos curadores até mesmo que dissertem sobre os públicos e suas experiências, deixando entrever uma espécie de visitante presumido, cuja bagagem cultural todos julgam saber de antemão. A já mencionada curadora de *Kandinsky* afirma que as pessoas desconhecem a amplitude do trabalho do artista para além da abstração, o também citado curador de *Escher* diz que os públicos costumam conhecer apenas 15 ou 20 trabalhos do holandês. A cobertura de *Escher* é, em verdade, quase toda pontuada por falas que aludem à experiência dos visitantes, talvez em razão das instalações interativas elaboradas para introduzir os públicos nas lógicas que orientam a produção artística. No *Globo*, por exemplo, é dito que elas visam “tornar a mostra mais acessível. ‘Não é uma exposição para intelectuais e entendidos do assunto. É uma exposição popular, da qual todo mundo tem que sair como uma experiência’, reforça Tjabbes” (O GLOBO, 2011, p.35). Não está claro que experiência é essa, como também não fica na reportagem do *Correio* sobre *Renascimento*, cujo educativo promove “atividades para enriquecer a experiência dos visitantes” (CORREIO BRAZILIENSE, 2013, p.15). Como pressupomos aqui que o processo de produção não desaparece no produto – pelo contrário, manifesta-se por meio dele e nele deixa suas marcas (SILVA; MAIA, 2011) –, defendemos que o jornalismo enxerga nos curadores as fontes mais legitimadas e autorizadas socialmente a discorrer sobre todos os aspectos da exposição, incluindo, como vimos, as experiências dos públicos visitantes.

Duas matérias sobre *Escher* oferecem um curioso contraponto à tendência apresentada acima. Tanto *Folha* quanto *EM* deixam os agentes da produção de fora de seus textos; as instituições aparecem apenas como local de realização do evento.

Entretanto, uma boa parte daquilo que é divulgado pela produção pode estar misturado ao texto do repórter, uma vez que, no jornalismo cultural, *releases* e catálogos costumam ser importantes fontes para as informações publicadas.

Isso nos leva à reflexão sobre a frequentemente criticada dependência dos cadernos culturais em relação às assessorias de imprensa. Ao não se abrir para o inesperado – pelo contrário, ancorando-se predominantemente sobre os acontecimentos planejados e divulgados antecipadamente –, o jornalismo cultural submete-se à interferência dos mecanismos de divulgação. A atuação destes frequentemente reduz a complexidade dos temas, estimula menos esforço de reportagem (o que é necessário, pelo menos em parte, em razão da multiplicação vertiginosa de produtos e eventos culturais a partir da segunda metade do século XX) e culmina na homogeneização das coberturas. Como já abordamos anteriormente, tanto no capítulo 2 quanto na análise quantitativa, é uma característica do pseudoacontecimento a presença de fontes interessadas no tema, frequentemente na posição de definidores primários (BOORSTIN, Kindle Edition; GOMIS, 1991; GOMIS, 2004; HALL ET. AL., 1999).

Em algumas matérias, uma espécie de intermediário também é acionado para referendar a arte da megaexposição. São especialistas que cumprem a função de instâncias de validação do discurso (BENHAMOU, 2007; GOLIN ET. AL., 2010), como o fazem o filósofo e sociólogo Jacques Leenhardt e a crítica de arte e professora Mônica Zielinsky, na matéria de *ZH* sobre *De Chirico*, e o crítico de arte Marcus Lontra no texto do *Globo* sobre *Escher*, por exemplo. Os dois primeiros afiançam a arte apresentada e a relação do artista com o gaúcho Iberê Camargo, enquanto o último engrossa o coro de que a exposição é um evento digno de nota. Os historiadores Roberto Longhi e Geneviève Warwick, especialistas em *Caravaggio*, também são chamados a contribuir, porém a partir de seus escritos acerca do artista, e não por meio de entrevista ao veículo de comunicação.

Em nossa opinião, trata-se do campo jornalístico lançando mão de seu poder simbólico de fazer crer, mas sem deixar de ressoar o poder simbólico do campo artístico, que, além de artistas e instituições museológicas, inclui instâncias de consagração, consumidores, agentes especializados etc. Dessa forma, o próprio valor da arte é determinado por esse conjunto de atores com interesse na arte (BOURDIEU, 1989).

Todos os aspectos levantados até aqui têm sua razão de ser, nem que seja parcialmente. Para concluir, porém, adentramos o segundo momento de análise proporcionado pela categoria *viajante*. A própria palavra que escolhemos para denominá-lo antecipa de certa forma os resultados encontrados na leitura dos textos. O visitante da exposição *blockbuster* é tratado majoritariamente como mero passageiro na viagem pela arte proporcionada por esses eventos.

Dos 20 textos estudados na etapa qualitativa, apenas um dá voz aos visitantes para falar de sua experiência na exposição – confirmando a relativamente baixa incidência (28,29%) identificada na fase quantitativa. É o caderno especial produzido pelo *Correio* para *Renascimento*, que não só reproduz aspas do público como publica fotos de visitantes junto com declarações que demonstram aprendizados que a exposição lhes proporcionou (figura 6). Não são falas esvaziadas, focadas em amenidades como a fila ou o tempo de espera. Apresentam reflexões de espectadores quanto a técnicas, materiais e importância do movimento artístico.



Figura 6: imagens e falas de visitantes no caderno especial sobre *Mestres do Renascimento*. Fonte: Correio Braziliense (15 dez. 2013).

Mas mesmo essa reportagem permite pensar sobre esse aspecto por outro ângulo. Por vezes, o ponto de vista do público aparece de modo tão difuso que impede a localização precisa da fonte daquela informação. Quem afirma que, ao levar crianças a participar de oficinas paralelas à exposição *Renascimento*, muitos pais acabam se surpreendendo com o potencial revelado pelos filhos (CORREIO BRAZILIENSE, 2013, p.15)? Quem garante que o público duvida do próprio olhar ao experienciar as instalações interativas de *Escher* (CORREIO BRAZILIENSE, 2010, p.1)? A resposta a

essa dúvida parece estar evidenciada na matéria do *Globo* sobre *Kandinsky*: “Como Kandinsky conseguiu tal proeza [*abrir mão da figuração*]? Segundo Athayde [*Rodolfo de Athayde, diretor-geral da mostra*], essa pergunta foi uma das mais frequentes feitas pelo público que viu as obras em Brasília [...]” (O GLOBO, 2015, p.8). É, mais uma vez, a boca dos agentes produtores do evento megaexposição que pronuncia as palavras creditadas aos públicos.

Concluimos, portanto, que o poder hermenêutico do acontecimento, sua capacidade de afetar sujeitos concretos e a eles proporcionar experiências reveladoras e modificadoras de seus quadros de vida (QUÉRÉ, 2005) não se encontram explicitados na cobertura jornalística das *blockbusters* – ainda que muitos desses indivíduos estejam na exposição e se exponham ao seu poder de revelação por causa da mobilização do jornalismo. Pelo fato de silenciar os públicos das exposições nas reportagens, os cadernos culturais estudados talvez deixem de contribuir mais incisivamente para que seus leitores se entendam como sujeitos de uma experiência potencialmente enriquecedora.

Segundo as pistas deixadas pelo jornalismo, resta-lhes uma *flânerie* esvaziada, em cenários tomados pela multidão, como aquela identificada por Benjamin (1991) nos públicos das exposições universais do século XIX. Parece restar-lhes o confronto com a arte desses eventos de modo muito semelhante ao consumo de uma mercadoria, estereótipo que constitui a própria exposição e que se reflete na cobertura. Nem uma experiência essencialmente social (DABUL, 2008) é verificada nas páginas dos veículos. Os jornais não consideram os públicos como sujeitos ativos do jogo de distinção pelo qual o jornalismo confere credibilidade às iniciativas, ao mesmo tempo em que empresta o poder da assinatura de certos artistas e instituições para se legitimar – ciclo completado pelos públicos em busca de prestígio ao recheiar seu próprio repertório (GOLIN; CARDOSO, 2010).

4.4.3 Topografia

Esta categoria – tal qual a topografia que detalha as características do terreno, sua configuração, posição, seus acidentes geográficos – evidencia os aspectos que materializam as reportagens. Extensão, editoria em que são publicadas, características das imagens etc são os fatores analisados neste momento. Começamos pela localização

de sua publicação: 12 figuram nas capas dos cadernos diários de cultura e entretenimento (por vezes, acompanhadas de espaço em página interna), uma na capa do suplemento semanal de roteiro, uma se configura como caderno especial inteiramente dedicado à exposição e seis são páginas internas (em geral, na posição par) de cadernos diários ou semanais. De modo geral, a cobertura das megaexposições se posiciona no âmbito dos suplementos especializados, espaço tradicional do jornalismo cultural. Há que se observar que esses produtos não tratam exclusivamente de manifestações da cultura, mas também do entretenimento, numa concretização da já abordada dicotomia entre produção intelectual e indústria de massa existente no seio dessa especialidade do jornalismo (FARO, 2014).

Quanto à sua extensão, as reportagens variam entre pouco mais de meia página (em jornal standard) até 12 páginas, totalizando de 2.133 caracteres a mais de 23 mil³⁴ - com média em torno de 6 mil caracteres por matéria. Ao todo, as 20 reportagens se espalham por 41 páginas (nem todas ocupadas integralmente). A conjunção dos fatores apresentados até aqui mais uma vez permite perceber a elevada importância atribuída a esse tipo de cobertura pelos jornais de referência brasileiros.

A publicidade não será objeto deste estudo, mas pode-se pincelar que os anúncios presentes em 10 das 41 são, em geral, de eventos e produtos culturais. As exceções são duas peças publicadas pela *Folha*, de indústrias ligadas à moda e à decoração.

Temos como estrutura básica dessas publicações o título, por óbvio, textos que dificilmente superam um de abertura e uma retranca secundária – a não ser nos casos em que a reportagem se estende por mais de uma página –, uma ou mais reproduções de obras que integram a exposição e quadro com informações de serviço à visitação (às vezes, também das atividades do programa educativo do museu). A ilustração das páginas se dá principalmente por meio de fotografias. Os infográficos são recursos relativamente pouco frequentes: aparecem sob a forma de mapas (como na página 80), seja localizando as manifestações que compõem o movimento artístico, seja apresentando o espaço expositivo e a localização de cada trabalho. Há ainda, no caso de

³⁴ A extensão das matérias foi medida segundo os mesmos critérios usados para identificar a seleção que deveria compor a análise qualitativa: somando-se títulos, linhas de apoio, textos e quadros, sem considerar os espaços.

Kandinsky, um gráfico composto por palavras que relacionam cores e sons musicais em sua obra (figura 7).



Figura 7: infográfico que relaciona cores e instrumentos musicais segundo Kandinsky. Fonte: Folha de S.Paulo (8 jul. 2015).

Dentre as 20 matérias, apenas três pretendem direcionar o leitor para o ambiente online, oferecendo conteúdos extras como galerias de imagens da exposição e das obras. Como se vê, é feito pouco investimento na migração dos públicos entre as plataformas impressa e digital na cobertura dos casos analisados.

Uma vez que já mencionamos as imagens apresentadas nas reportagens, passamos agora a detalhá-las. A maior parte das fotografias publicadas nas matérias são reproduções de obras famosas dos artistas – até 19 trabalhos são reproduzidos sem nenhuma conexão com o ambiente expositivo. São geralmente arquivos de divulgação, creditados ora à instituição proprietária do acervo, ora à produtora, ora à instituição que sedia o evento na localidade. Vemos, assim, as instâncias de produção do evento mantendo em suas mãos o controle do que é retratado pela cobertura jornalística.

Nesse sentido, a cobertura de *Caravaggio* apresenta uma peculiaridade: uma vez que, como se viu, a questão da correta comprovação de autoria dos trabalhos atribuídos ao artista é uma das ideias principais contidas nos textos – verificamos essa

temática bastante destacada também no catálogo produzido para a exposição –, as fotografias são largamente utilizadas para reforçar esse tema. *EM* (figura 8) e *Folha* contrapõem em suas capas duas imagens de *São Francisco em Meditação*, obra que figura duplamente no evento, uma considerada verdadeiramente pintada por Caravaggio, outra sem autoria confirmada³⁵. *EM*, em página interna, e *Correio* lançam mão da *Medusa Murtola*, exibida publicamente pela primeira vez desde a recente comprovação de autoria. Verificamos aqui as imagens contribuindo para reforçar ideias específicas que a cobertura elabora sobre essa *blockbuster*.



Figura 8: a polêmica quanto às confirmações de autoria leva o *EM* a reproduzir na sua capa duas telas com a mesma temática. Fonte: Estado de Minas (19 mai. 2012).

Menos frequentes são as fotos produzidas pelo próprio jornal. Estas, quando aparecem, mostram o espaço expositivo, com ou sem visitantes. Ou ainda, como *Frida* no *Correio*, com profissionais finalizando a montagem, o que passa uma ideia de novidade, do jornalismo antecipando aos leitores aquilo que ainda nem está pronto para ser visitado. *Frida* tem duas imagens semelhantes e peculiares publicadas pela *Folha*: tanto na capa do suplemento quanto na primeira página interna, o que se vê é uma obra, que parece estar localizada na parede da galeria em que será exibida, porém com

³⁵ *Folha* credita, erroneamente, as duas telas a Caravaggio.

pouquíssima ampliação do contexto. Na foto interna, um elemento a mais: partes do que parece ser uma escada do Instituto Tomie Ohtake (figura 9), ilustrando o momento de publicação da matéria, os últimos dias antes da abertura à visitação, e reforçando a impressão de novidade e exclusividade de que falamos há pouco. No *Globo*, a foto principal na matéria sobre a mesma exposição também é a obra na parede, sem nada mais sobre seu entorno.



integrante do projeto educativo ou participando de atividades práticas de desenho numa das oficinas.

Finalizando a análise das fotos, percebemos uma exploração contida dos rostos dos artistas. De Chirico tem sua face exibida³⁶, em *ZH*, a partir de retrato produzido nos anos 1940. O rosto de Caravaggio pode ser conhecido ao se contemplar o trabalho *Medula Murtola*, pois, acredita-se, o artista usou a própria expressão de pavor para dar vida à personagem decapitada. Além disso, *EM* busca em um relato do fim do século XVI a descrição da aparência do mestre barroco: “jovem adulto de 20 ou 25 anos, com pouca barba negra, gordinho, sobrancelhas grossas e olhos negros. Vestia-se não muito bem, de modo que usava um par de calças pretas um tanto rasgadas e os cabelos compridos penteados para frente” (ESTADO DE MINAS, 2012c, p.6). Em *Frida*, fotografias da artista parecem não fazer falta, uma vez que os autorretratos produzidos por ela dão a ver seu rosto em toda parte. Escher também reproduz seu rosto refletido em obras, como se vê na imagem principal da capa do *EM*, ainda que não seja possível visualizar seus traços mais detalhadamente. Mas, de maneira geral, a relativamente pouca exibição das figuras dos artistas parece contrariar a lógica que verificamos anteriormente de acionamento tão intenso e frequente de aspectos de suas biografias para impulsionar as megaexposições. Momentos de suas vidas parecem ajudar nesse sentido, suas imagens não tanto³⁷. Podemos entender essa característica como, mais uma vez, um entrelaçamento entre vida e obra, em que as passagens da trajetória do artista são traduzidas, imagetivamente, nos próprios trabalhos, e não em suas figuras como pessoas.

Além das imagens, analisamos também o título principal de cada uma das reportagens publicadas. O primeiro aspecto que chama a atenção é o fato de que, tratados conjuntamente, os títulos contribuem de modo intenso para a elaboração daquelas ideias-chave que apresentamos na abertura da categoria *bússola*. Estão encerrados neles os conceitos que norteiam o conjunto de matérias. Assim, vemos um mundo impossível construído por Escher, um De Chirico intrigante, um Caravaggio genial, o Renascimento como movimento de extrema importância e um Kandinsky

³⁶ Conforme abordamos no item anterior, além desta, apenas outra fotografia de personalidade é exibida nesta seleção de matérias. Trata-se da curadora de Kandinsky, Evgenia Petrova, na reportagem do *Correio*.

³⁷ Importante perceber que não há imagens disponíveis de parte desses artistas, dada a época em que viveram.

exuberante; quanto a Frida, a ideia de mulher sofrida e defensora de ideais feministas não se dá a ver tão claramente nos títulos.

A grande maioria dos títulos pode ser classificada como metafórica, sugestiva, ou seja, compõe-se de frases ou expressões que oferecem pouco ou nenhum especificador do evento, priorizando uma qualificação da arte em si. São exemplos “Além da imaginação” (ESTADO DE MINAS, 2013, p.1), “O enigma De Chirico” (ZERO HORA, 2011, p.1), “Expedição à história da arte” (CORREIO BRAZILIENSE, 2013, p.1), “O código Kandinsky” (O GLOBO, 2015, p.8) e “Conexões surreais” (FOLHA DE S.PAULO, 2015b, p.1). No caso da cobertura da *Folha* a *Caravaggio*, o mesmo erro ocorrido na identificação das fotos da obra *São Francisco em Meditação* – em que apenas uma das duas poderia ser creditada ao artista, diferentemente do que faz o periódico – está também presente no título, “Caravaggio em série” (FOLHA DE S.PAULO, 2012, p.1). Este dá a ideia de que se trata de uma sequência de trabalhos do italiano com a mesma temática, quando em realidade tem-se o original e uma cópia de autoria não definida, segundo informações constantes no catálogo da exposição.

Apenas três das 20 reportagens exibem títulos que funcionam como localizadores precisos do acontecimento: “Rio recebe gravuras fantásticas de Escher” (FOLHA DE S.PAULO, 2011a, p.E12), “Exposição revela o talento do mestre das ilusões de óptica” (A GAZETA, 2014, p.12) e “Blockbuster do Renascimento chega a SP” (FOLHA DE S.PAULO, 2013, p.1). Note-se que, nesse último caso, o jornal não deixa dúvidas sobre o perfil *blockbuster* da exposição em questão. Os principais localizadores que os veículos acionam nos títulos, como se pode perceber, são o nome do artista ou movimento artístico abordado pelo evento e a própria cidade. No caso da *Gazeta* mencionado acima, isso não fica claro no título, mas a cartola e a linha de apoio complementam a informação com a instituição que sedia a exposição; além disso, por se tratar de um jornal regional, podemos entender que esse dado fique implícito, dentro de uma tradição de veículos desse perfil de abordar prioritariamente os temas locais.

Quanto à cartola, ou seja, palavra que, posicionada acima da reportagem, define a sua temática, ela está presente na minoria dos textos, pois aqueles publicados somente em capas não costumam apresentar esse atributo, e os que têm sequência em página interna o identificam apenas como “capa” ou “reportagem de capa”. À parte esses casos, encontramos na cobertura opções tão variadas quanto o nome da instituição que sedia a exposição, como já mencionado, a palavra “exposições” (O GLOBO, 2011,

p.35) e o genérico “artes plásticas” (ESTADO DE MINAS, 2012b, p.6). Novamente o caderno especial dedicado pelo *Correio* à exibição *Renascimento* configura-se como ponto fora da curva. Nele, a cartola é o nome completo do evento, aplicado sobre uma barra que reproduz parte de um dos trabalhos expostos, recurso frequente em suplementos especiais e que cria uma moldura para o tema tratado.

Por fim, gostaríamos de encerrar essa categoria de análise dedicando atenção às assinaturas que acompanham os textos das reportagens. A totalidade das 20 matérias é assinada pelo repórter – no caso da *Folha* para *Frida*, além de duas repórteres, a ilustradora também assina a reportagem. Esse pode ser mais um indício da importância desses eventos para o jornalismo, uma vez que a assinatura costuma estar presente nos textos de maior peso na edição. Pode também denunciar a subjetividade contida em matérias que, muitas vezes, mesclam descrições objetivas com algum grau de crítica ou resenha. No *corpus*, as assinaturas geralmente não contêm nenhuma especificação, o que indica tratar-se de repórter localizado na matriz da redação. A não ser duas situações em que a *Folha* informa que o repórter foi enviado a outra cidade para cobrir o evento, e em textos de outros dois jornais nos quais as repórteres assinam como “especial”³⁸.

Assim, ao evidenciar as características das coberturas jornalísticas selecionadas – tanto em seus aspectos físicos quanto em relação aos conteúdos abordados e a forma como essa abordagem ocorre –, buscamos desnudar prioritariamente o funcionamento do jornalismo cultural no que diz respeito às megaexposições de artes visuais. Entendemos que, de modo secundário e apenas tangencial, esses fatores auxiliam na compreensão também do funcionamento das demais instituições envolvidas. Passamos, de forma, ao cotejamento dos dados levantados com a perspectiva teórica escolhida, o que se dará na seção de considerações finais, a partir da página a seguir.

³⁸ Pela prática nas empresas jornalísticas, isso pode significar, por exemplo, ausência de vínculo trabalhista entre o profissional e a empresa (no caso dos *freelancers*), situação que não pôde ser confirmada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – CHEGANDO AO DESTINO

Como vimos neste trabalho, as megaexposições entraram de vez para a rotina das artes visuais no globalizado mundo da atualidade. Implicam hoje diversos museus e fundações na sua elaboração e muitas outras instituições em seus percursos ao redor do globo. E têm sua existência pública potencializada pelo jornalismo cultural. Foi por isso que buscamos, na presente pesquisa, desenhar um mapa cognitivo da cobertura desse tipo de evento, lançando mão dos estudos do acontecimento para evidenciar os indícios acionados por jornais de grande circulação ao abordar as exposições *blockbuster* perante os públicos leitores.

Para compreender o que se denomina megaexposição, foi preciso primeiro entender suas características. Encontramos que se trata de exposições de grande porte, centradas em artistas e/ou movimentos artísticos consagrados, criadas por prestigiados especialistas vinculados a instituições celebradas e que se destinam a rodar o globo mobilizando públicos numerosos, o que leva a uma experiência frequentemente mais social do que reverencial da arte exposta. Constituem-se em uma estratégia de extração de valor de acervos de arte, por parte das instituições produtoras; de atração de vultosos patrocínios (que frequentemente ajudam a financiar outros projetos), por parte de museus e centros culturais que servem de sede; e, ainda, de ferramenta de marketing para empresas patrocinadoras dos eventos e/ou mantenedoras dessas mesmas instituições museológicas. Para atingir a todos esses objetivos, as megaexposições são objeto de elevado investimento em comunicação. No Brasil, sua ocorrência associa-se ainda às leis de incentivo à cultura e aos centros culturais articulados ao sistema financeiro, particularidades que transferem em boa medida a gestão da cultura para a esfera empresarial.

Toda exposição inclui fatores técnicos e simbólicos. Nos debruçamos aqui sobre esses últimos, buscando desnudar, pelo menos parcialmente, o complexo sistema de relações que circunda as *blockbusters*. Em particular por meio do jornalismo, que se integra a essa rede, ressoa as distintas formas de poder envolvidas e media o ciclo de existência desses eventos ao elaborar um mapa de consensos em torno deles. Para identificar e detalhar essa atuação, escolhemos como metodologia a Análise de Conteúdo, especialmente por permitir a construção de relações entre o texto e o

contexto e a reconstrução das cosmovisões, sendo adequada para lidar com o elevado volume de informação oriunda da cobertura jornalística.

Optamos, nesta pesquisa, por perseguir um instantâneo concentrado na presente década, e por isso o recorte temporal adotado ficou circunscrito ao período de 2010 a 2016. Identificamos 16 megaexposições de artes visuais em circulação no Brasil neste período, que envolveram 31 instituições em 11 cidades. Todas passaram por São Paulo, no que se constitui em uma importante marca geográfica desses eventos: a ocorrência nas principais capitais do país, do Sudeste em particular. Quanto aos acervos, foram 12 casos oriundos da Europa, dois da Rússia e dois das Américas.

Dessas, escolhemos seis para compor o *corpus* de estudo: *O Mundo Mágico de Escher*, *De Chirico: O Sentimento da Arquitetura*, *Caravaggio e seus Seguidores: Confirmações e Problemas*, *Mestres do Renascimento: Obras-primas Italianas*, *Kandinsky: Tudo Começa num Ponto* e *Frida Kahlo: Conexões entre Mulheres Surrealistas no México*. Cada uma delas iniciou sua itinerância no Brasil em um dos anos do recorte temporal. Elegemos também um jornal de referência em cada ponto de parada dessas exposições: *Estado de Minas* (Belo Horizonte), *Correio Braziliense* (Brasília), *Zero Hora* (Porto Alegre), *O Globo* (Rio de Janeiro), *Folha de S.Paulo* (São Paulo) e *A Gazeta* (Vitória). Optamos por trabalhar com esses títulos, tanto em suas plataformas impressas quanto em publicações de seus sites.

A pesquisa se deu em duas etapas. A primeira delas, quantitativa, incluiu 152 reportagens, que se constitui no total dos textos, excetuando-se as notas, localizados em pesquisa junto aos jornais e às instituições museais. O segundo momento, que aprofundou os resultados obtidos na fase anterior, constituiu-se de uma análise qualitativa de 20 matérias, para a qual foram selecionadas as maiores reportagens sobre cada exposição em cada um de seus pontos de parada. Entendemos que elas se mostraram representativas do todo, respondendo pelas tendências identificadas no conjunto. Em nossa visão, esta pesquisa adquire sentido a partir, principalmente, do entrelaçamento das três categorias elaboradas para o exame qualitativo e do cotejamento destas com as reflexões realizadas na etapa quantitativa.

Partimos de alguns pressupostos: as teorias construcionistas do jornalismo, que o entendem como resultado de interações sociais; os acontecimentos como matéria-prima básica desse processo; e o jornalismo cultural, em particular, como espaço

especializado de construção de sentidos sobre arte e de mediação entre esta e os públicos. A leitura metódica dessas reportagens se deu à luz dos estudos do acontecimento – um conceito marcado por sua polissemia –, que, da tradição da hermenêutica, aportam a compreensão de que o acontecimento é dotado de um certo poder de revelação, ao descortinar campos problemáticos, e pertencente à ordem da experiência, pois afeta sujeitos e eles são ativos nessa relação. O ponto de vista discursivo do acontecimento nos foi também especialmente importante, na medida em que buscamos evidenciar o modo como o jornalismo construiu publicamente esses acontecimentos. Ainda o conceito de pseudoacontecimento nos pareceu aqui essencial, na medida em que é essa a tipologia predominante no jornalismo cultural como um todo, e na cobertura das megaexposições em particular. Não espontâneas, as *blockbusters* têm por trás de si uma poderosa estrutura de produção e divulgação, voltada a atingir um dos principais objetivos, que é a reprodução pelos meios de comunicação. Essa estrutura está sempre pronta a apontar fontes interessadas para abordar o tema junto aos veículos.

Nossa análise apontou, conjuntamente, uma elevada espetacularização das megaexposições, ou seja, o destaque dos seus aspectos mais chamativos, espetaculares – performáticos até –, transformando-as em mercadoria a serviço da alienação ao mesmo tempo em que cria uma aura de consagração em torno deles. Como se fosse necessário reafirmar constantemente a “saliência” desses acontecimentos perante os públicos. Isso se dá muito marcadamente pela celebração de aspectos biográficos do(s) artista(s), no que revela uma crença do valor do autor da arte; nos atributos passíveis de serem tratados sob a forma de números (como quantidade de trabalhos expostos, seu valor monetário, o custo do seguro etc); e na capacidade de atração de público, que frequentemente também se traduz em números.

Esses números parecem cumprir a função de aportar objetividade e servir como uma espécie de indicador absoluto de relevância. Sendo a objetividade um dos modos de construção simbólica do jornalismo perante a sociedade, entendemos que lançar mão dos números envolvidos na exposição é uma forma de os veículos realizarem uma espécie de tradução cultural do acontecimento. Ou seja, as matérias entregam ao público uma representação do evento pretensamente fiel, uma vez que é traduzida em indicadores objetivos, menos passíveis de questionamento. Isso tudo ocorre pela voz

dos agentes produtores do evento, e não dos públicos visitantes das exposições, estes tratados geralmente de forma coletiva e despersonalizada.

Na análise quantitativa, identificamos os principais ganchos das matérias, como a capacidade de atrair público, a própria cidade, informações de serviço e visita guiada por personalidade. Detemo-nos ao mais frequente deles, a apresentação da exposição. Nesse sentido, entendemos que uma exposição é um acontecimento que ajuda a fixar determinados sentidos sobre a arte. Ela é um fragmento da totalidade da produção artística e, por isso mesmo, passível de ser compreendido. Como vimos no capítulo de construção teórica, esse é um importante atributo do acontecimento, e é por meio dele que o jornalismo adquire a capacidade de transmitir esses sentidos aos leitores. Dificilmente o jornalismo abordaria a arte do Renascimento, por exemplo, sem o gancho de uma exposição. Outra evidência disso é o fato de que informações sobre técnica e temática da arte exposta apareceram em 70% dos 152 textos analisados.

Também encontramos indícios de uma temporalidade que se repete com frequência nas coberturas, uma construção paulatina do acontecimento, que contribui para que o tema possa se manter na pauta dos veículos mais longamente (e que, ao mesmo tempo, insere o acontecimento em determinadas configurações, determinados esquemas narrativos, colaborando assim para uma padronização das exposições). O itinerário percorrido pode ser resumido como: apresentação, criação de expectativas positivas, constatação do sucesso de público, balanço de visitação, balanço do ano na cidade. O jornalismo cultural media, assim, o ciclo de existência do produto, demonstrando sua própria lógica, marcada pela antecipação, na medida em que mais de metade das reportagens são publicadas até o dia de abertura da exposição.

Além disso, visualizamos indícios da importância atribuída as megaexposições pelo jornalismo, pois cada ponto de parada das seis exposições selecionadas recebeu, em média, 7,6 matérias, e 29 delas ocuparam capas de cadernos de cultura, espaços de reconhecimento por si só.

Da análise qualitativa, começando pela categoria *bússola*, emergiram algumas ideias-chave sobre a arte e cada artista que se repetiram em toda a cobertura, independentemente do veículo – esses consensos funcionam como filtros através dos quais as exposições serão visualizadas. Disso, concluímos haver, nos casos estudados, demonstrações do funcionamento da instituição jornalística como um todo – que opera

em determinados contextos e com o seu entorno compartilha mapas de significados –, atuando de forma a destacar os mesmos aspectos, sem dúvida com a participação da produção do evento, que distribui informações padronizadas em todas as praças, e de um processo de alimentação mútua entre os diferentes veículos.

O círculo de relações dos artistas também pôde ser observado nas 20 reportagens, enquanto redes cuja dinâmica é a de intercâmbio de capital simbólico. Também esse tipo de prestígio pareceu ancorar as abordagens da origem dos acervos (sempre estrangeiros) e a inserção da sede do jornal em uma espécie de circuito nacional de grandes exposições, que funcionaria como um indicador da importância da cidade e da instituição cultural.

Todos esses fatores estiveram permeados por um discurso que aqui chamamos de superlativo, celebratório. Tanto as instituições envolvidas quanto os jornais pareceram, por meio dele, tentar retomar a aura da obra de arte – perdida não em função de uma reprodutibilidade inerente à técnica utilizada (como na fotografia, por exemplo), mas sim uma reprodutibilidade digital, que nos permite ver e investigar em minúcias praticamente qualquer trabalho de arte por meio da internet, mas que contribui para dificultar nossa vivência com as criações originais. Porém, assim como nas exposições universais, as condições que engendram as megaexposições, o modo como elas são comunicadas e os aspectos escolhidos para celebrá-las terminam por agudizar a perda dessa aura – que é ilusória –, ao aproximar mais ainda os conceitos de arte e mercadoria.

Podemos também relacionar esse aspecto com outro atributo do acontecimento, dentro da perspectiva discursiva, que é o fato de que se faz necessário que ele seja nomeado para que ganhe existência. O jornalismo, um mobilizador de públicos para esses eventos, se utiliza de um discurso superlativo para abordar as megaexposições e as afirmar como inéditas, únicas, dignas de atenção. Verificamos até mesmo o caso em que a palavra *blockbuster* é usada em um título, para não deixar dúvidas quanto à sua natureza especial. Podemos depreender do ponto de vista discursivo que o acontecimento expositivo passa a existir como megaexposição dentro de um discurso que o afirma como tal.

Nesse esforço por mostrar que as exposições merecem o prefixo *mega*, suprime-se da cobertura qualquer tipo de discussão a respeito das obras que as compõem: em nossa análise qualitativa, não foram verificadas abordagens a respeito de

obras importantes que tenham ficado de fora da seleção, tampouco de obras secundárias que tenham sido incluídas. Apenas uma reportagem menciona um trabalho que foi excluído da montagem em função de ter tido seu embarque vetado.

Ainda na análise qualitativa, a categoria *viajante* mostrou a primazia especialmente dos curadores, fontes legitimadas a falar sobre as exposições. São, sem dúvida, essenciais para qualquer cobertura que pretenda abordar a arte exposta, o recorte realizado, as relações estabelecidas entre os trabalhos etc. Têm poder simbólico dentro de seu campo de atuação e, por isso, estão autorizados socialmente a fornecer as referências e os enquadramentos para as matérias. E, ao falar das experiências dos públicos, em verdade os curadores podem estar propondo – o jornalismo é que as considera como dado concreto e não as coteja com representantes desses públicos. Fora os curadores, as reportagens buscam também falas legadas pelos próprios artistas, quando disponíveis.

Os públicos foram o principal elemento silenciado pela cobertura. Praticamente não tiveram voz para falar de como foram afetados pela visita, pelas revelações que tiveram. Nem mesmo o aspecto mais social de sua experiência foi muito explorado. Receberam, na maior parte dos textos, um tratamento de coletivo, de multidão, de mero número. No que consideramos ser uma lacuna deixada pelos veículos em sua tarefa de mediação do evento. No entanto, não se pode esquecer que o jornal é, graças à sua credibilidade, um dos responsáveis por levar as pessoas até a exposição. Esse é, inclusive, um fator que leva as exposições a se pautarem pelos veículos de comunicação, objetivando a visibilidade que eles proporcionam.

Por último, *topografia* reforçou as noções da valorização das exposições pelo jornalismo, na medida em que identificamos 13 capas, um caderno especial dedicado inteiramente a uma delas e seis páginas internas de cadernos. A extensão das reportagens, todas elas assinadas pelos repórteres, variou de pouco mais de meia página a 12 páginas. As imagens denunciaram uma dependência dos veículos em relação às estruturas de divulgação, que forneceram boa parte das fotos utilizadas, reproduzindo as obras apartadas de qualquer contexto. Poucas foram as imagens produzidas pelos próprios jornais. Quanto aos títulos, estes reforçaram as ideias-chave construídas sobre cada um dos eventos e se caracterizaram por ser mais metafóricos e/ou sugestivos, sem buscar tanto o efeito de real e a objetividade típicos do jornalismo, lançando mão de

poucos elementos especificadores (nome da exposição ou local de realização, por exemplo). Apareceram em profusão adjetivos e qualificativos da arte e da exposição.

Em nossa opinião, as megaexposições, na medida em que resultam de uma articulação tão complexa que inclui diversos agentes do sistema de arte, empreendimentos capitalistas, públicos não iniciados e outros atores, sem dúvida podem ser um interessante objeto para descortinar campos e relações problemáticos. Não só as técnicas e temáticas dos trabalhos expostos, essenciais e fartamente abordados, não só as biografias dos artistas, não só números espetaculares. Mas também o contexto de criação dessa arte canônica, a quem ela serve (ou serviu), sua fruição pelos públicos da atualidade e até mesmo relações com outras modalidades de arte, de outros tempos e portes, e com outras disciplinas, além da potência do capital privado a bancar todo esse sistema simbólico. Todo esse entorno, essa intriga, poderia ser explorado em prol da recepção da arte pelos sujeitos.

No entanto, pouco disso foi pouco evidenciado pelo jornalismo – ele próprio um ator que tem como um de seus objetivos o interesse público, a orientação da vida em sociedades urbanas cada vez mais complexas; e, ao mesmo tempo, é fruto de uma era industrial, na qual as lógicas comerciais passaram a perpassar todos os campos. Entendemos, dessa forma, que o jornalismo cultural exerce um papel de legitimador do *status quo*. E isso foi possível perceber mesmo sem uma comparação entre a cobertura das megaexposições e a de outras manifestações das artes visuais, o que não foi objetivo neste estudo, pois as matérias publicadas sobre os casos analisados deixaram de problematizar as *blockbusters* e seu contexto. Dessa forma, parece que cada vez mais a sucessão de exposições desse perfil, e sua cobertura, terminam por enfraquecer a noção de evento ímpar, gerando a sensação de novidade eternamente em repetição.

Por nossos achados, podemos concluir que a mediação inerente à prática jornalística encontra-se, nesse contexto, pré-mediada pelos próprios envolvidos na produção das megaexposições. Ao buscar gerir os sentidos a ser associados aos eventos – e, em função da transferência de capital simbólico (*sponsoring*), às marcas vinculadas a eles –, esses museus-empresa e seus patrocinadores antecipam-se à função de mediação entre arte e públicos, tradicionalmente exercida pelo jornalismo. Definem eles próprios os enquadramentos e interpretações a serem apresentados e legam aos veículos jornalísticos um papel bastante próximo daquele exercido pela comunicação empresarial, o de mero divulgador do evento.

Dessa forma, ao não questionar nenhum atributo das *blockbusters*, o jornalismo reforça os consensos estabelecidos pelos grupos hegemônicos, deixando de fora do mapa que constrói os pontos de fuga, os dissensos, as divergências. Qualquer resquício de uma realidade problemática fica escondido por uma atuação que define não só os acontecimentos significativos sobre os quais pensar, mas também as interpretações a se ter sobre eles. A construção do acontecimento pelo jornalismo e a investigação acerca de sua natureza ficam minimizadas, mais parecidas com uma simples reprodução dos conteúdos que lhe chegam. Ao aceitar para si essa função, o jornalismo cultural, do qual se espera que processe sentidos recebidos de determinados segmentos sociais e os recoloca em circulação, realizando uma tradução de saberes herméticos, evidencia uma dificuldade que pode ser atribuída, entre outros fatores, a extenuantes esquemas produtivos que já não permitem a formação de verdadeiros especialistas, com tempo e dedicação a um mergulho mais aprofundado nos temas tratados.

A extensão disso pode ser exemplificada pelas ideias-chave sobre artistas e obras que o conjunto de reportagens revela. A constância delas nas coberturas, independentemente dos veículos que as realizem, traz evidências das características e necessidades comuns a todos os jornais, das falas dos entrevistados repetidas à exaustão, da atuação das assessorias de imprensa e da força dos catálogos, além de um processo de alimentação mútua entre os títulos.

De outra parte, se o acontecimento aparece estereotipado nas páginas dos jornais, o produto cultural em questão também o é – mais um atributo especial do acontecimento, que contribui para dar a ver o que somos enquanto sociedade. Veículo e exposição são partes de uma mesma sociedade, um mesmo mercado, orientados pelas mesmas lógicas, por isso se torna natural que reflitam as características um do outro, derivando em coberturas condizentes com o objeto.

Mas se as megaexposições podem ser questionadas em seu meio por sua suposta falta de fundamento artístico e por serem excessivamente influenciadas por critérios de outros atores da rede de relações na qual estão inseridas, a cobertura jornalística pode ser criticada por ecoar fortemente essas mesmas características e esses mesmos critérios, sem se utilizar desses eventos para propor uma mediação mais rica entre a arte e os públicos. Como vimos, parte da configuração de um acontecimento se dá justamente nas respostas que suscita e nas apropriações que os indivíduos fazem dele. Pelos jornais, pouquíssimo disso ficou evidenciado.

Por meio dessas características da cobertura, percebemos um acentuado predomínio de parâmetros da indústria do entretenimento no jornalismo dedicado à produção cultural. Não encontramos nos casos analisados reflexões contra-hegemônicas – que poderiam, inclusive, ser propostas como um caminho para o jornalismo cultural fazer frente aos sentidos comunicados diretamente pelas instituições aos públicos em seus canais próprios. Também não localizamos, como já se disse, o devido destaque ao poder hermenêutico do acontecimento megaexposição de artes visuais (a fresta através da qual ele indica algum tipo de renovação do pensamento) ou aos seus impactos sobre a experiências dos indivíduos – outra marca comum ao jornalismo de entretenimento. Isso não diminui a capacidade das exposições de afetar experiências, mesmo considerando-se seu perfil estereotipado, mas sim é revelador sobre o jornalismo praticado.

Esperamos ter, com este trabalho, contribuído para a compreensão do fenômeno megaexposições de artes visuais, especialmente em suas relações com o jornalismo, e do próprio jornalismo cultural, em sua atuação essencialmente baseada em eventos programados e suscitados (ou pseudoacontecimentos). Entendemos que outros desdobramentos são possíveis a partir dessa temática, como o fato de que o exercício de mediação e crítica há muito se encontra diluído em outros perfis de veículos, logo poderia ser interessante verificar de que modo a mediação se dá em outros espaços, como revistas especializadas, sites com existência exclusiva na internet ou mesmo os canais diretos de comunicação entre a produção e os públicos, por exemplo. O cotejamento dos sentidos destacados pelo jornalismo com os discursos institucionais presentes nos catálogos também poderia ser interessante tema de investigação. Ou ainda as megaexposições poderiam ser exploradas em relação a seus próprios mecanismos de mediação durante a visita. O que fica claro é que a pesquisa acadêmica sobre as instâncias que aproximam (ou afastam) os públicos da arte encontram-se distantes ainda de um esgotamento.

REFERÊNCIAS

- A GAZETA. C2. Centro Cultural Sesc Glória: “Exposição revela o talento do mestre das ilusões de óptica”. **A Gazeta**: Vitória. 28 de setembro de 2014. p.12.
- ALFONSO, Luciano. **Personalização como estratégia discursiva do jornalismo: o caso da Fundação Iberê Camargo**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2010.
- AMADO, Guy. “Notas sobre a jovem crítica de arte” [2005]. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (243-248)
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BAUER, Martin W. “Análise de conteúdo clássica: uma revisão”. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. Trad. Pedrinho A. Guareschi. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 12. Ed. (189-217)
- BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. [1955] **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flavio (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1991.
- BERGER, Christa. **Campos em confronto: a terra e o texto**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.
- BOORSTIN, Daniel J. [1961] **The image: a guide to pseudo-events in America**. Nova York: Vintage Books. Kindle Edition.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. 3. Ed. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-troca**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CARDOSO, Everton. **A exposição como critério de visibilidade das artes visuais no jornalismo: uma análise das matérias da revista Bravo! (2011-2012)**. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus: Intercom, 2013.

CARDOSO, Everton. **Enciclopédia para formar leitores: a cultura na gênese do Caderno de Sábado do Correio do Povo** (Porto Alegre, 1967-1969). Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2009.

CARDOSO, Everton. **O suplemento cultural como rede de relações: os intelectuais no Caderno de Sábado do jornal Correio do Povo** (Porto Alegre, 1967-1981). Tese de doutorado. Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2016.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico**. Museologia & Interdisciplinariedade. Vol. 1, n. 2. Jul/dez 2012a. (47-58)

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **História da Arte em uma perspectiva institucional: exposições e visibilidade**. Anais do XXXII Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte. Brasília: CBHA, 2012b. (165-179)

CAVALCANTI, Anna de Carvalho. **Jornalismo cultural e personalização: o acionamento do perito nas capas da revista Bravo! (1997-2013)**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Trad. Angela S. M. Corrêa. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2010.

CORREIO BRAZILIENSE. Cidades. Arte: “Brasília reivindica cultura”. **Correio Braziliense**: Brasília. 19 de outubro de 2012b. p.26.

CORREIO BRAZILIENSE. Diversão & Arte. “Arte dramática”. **Correio Braziliense**: Brasília. 5 de outubro de 2012a. p.1.

CORREIO BRAZILIENSE. Diversão & Arte. “As vidas de Frida”. **Correio Braziliense**: Brasília. 12 de abril de 2016a. p.1.

CORREIO BRAZILIENSE. Diversão & Arte. “Enigma de Escher”. **Correio Braziliense**: Brasília. 12 de outubro de 2010. p.1.

CORREIO BRAZILIENSE. Diversão & Arte. “O que falta?”. **Correio Braziliense**: Brasília. 4 de maio de 2016b. p.1.

CORREIO BRAZILIENSE. Diversão & Arte. “Turbilhão com raízes”. **Correio Braziliense**: Brasília. 10 de novembro de 2014. p.1.

CORREIO BRAZILIENSE. Suplemento especial. “Expedição à história da arte”. **Correio Braziliense**: Brasília. 15 de dezembro de 2013. p.1-15.

DABUL, Lígia. **Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público**. Horizontes Antropológicos. N. 29. Porto Alegre, 2008. (257-278)

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESPECIAL, Ana Luísa Ferreira Braga. **Arte versus blockbuster: as exposições de impacto de arte contemporânea em Portugal**. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2007.

ESTADO DE MINAS. EM Cultura. “Além da imaginação”. **Estado de Minas**: Belo Horizonte. 20 de setembro de 2013. p.1, 4.

ESTADO DE MINAS. EM Cultura. “Gênio da dramaticidade”. **Estado de Minas**: Belo Horizonte. 19 de maio de 2012c. p.1, 6.

ESTADO DE MINAS. EM Cultura. “Kandinsky e a liberdade da forma”. **Estado de Minas**: Belo Horizonte. 14 de abril de 2015. p.1, 6.

ESTADO DE MINAS. EM Cultura. Artes plásticas: “Metafísica em cores”. **Estado de Minas**: Belo Horizonte. 1 de abril de 2012b. p.6.

ESTADO DE MINAS. EM Cultura. Vem por aí: “Polo cultural”. **Estado de Minas**: Belo Horizonte. 1 de janeiro de 2012a. p.1.

FARO, José Salvador. **Apontamentos sobre jornalismo e cultura**. Porto Alegre: Buqui, 2014.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOLHA DE S.PAULO. Guia. “Conexões surreais”. **Folha de S.Paulo**: São Paulo. 25 de setembro de 2015b. p.1, 8-12.

FOLHA DE S.PAULO. Ilustrada. “Blockbuster do Renascimento chega a SP”. **Folha de S.Paulo**: São Paulo. 13 de julho de 2013. p.1.

FOLHA DE S.PAULO. Ilustrada. “Caravaggio em série”. **Folha de S.Paulo**: São Paulo. 21 de maio de 2012. p.1.

FOLHA DE S.PAULO. Ilustrada. “De Chirico cria monumento à ausência”. **Folha de S.Paulo**: São Paulo. 8 de dezembro de 2011b. p.E18.

FOLHA DE S.PAULO. Ilustrada. “O som das cores”. **Folha de S.Paulo**: São Paulo. 8 de julho de 2015a. p.1.

FOLHA DE S.PAULO. Ilustrada. “Rio recebe gravuras fantásticas de Escher”. **Folha de S.Paulo**: São Paulo. 19 de janeiro de 2011a. p.E12.

FRANÇA, Vera. “O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística”. In: FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana de (orgs.). **Acontecimento**: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (39-51)

FRANÇA, Vera; ALMEIDA, Roberto. **O acontecimento e seus públicos**: um estudo de caso. Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura. V. 6, n. 2. 2008.

FRANÇA, Vera; LOPES, Suzana Cunha. **Análise do acontecimento**: possibilidades metodológicas. Anais do XXV Encontro Anual da Compós. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016.

FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana de (orgs.). **Acontecimento**: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**. Aracaju: UFS, 2005.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **O jornalismo e a reformulação da experiência do tempo presente**. Brazilian Journalism Research. V. 10, n. 2, 2014.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009.

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton. “Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade”. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTO, Valério. **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010. (184-203)

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton; KELLER, Sara; MUZYKANT, Priscila. **Jornalismo e sistema cultural: a identidade das fontes na cobertura de cultura do jornal *Diário do Sul* (Porto Alegre, 1986-1988)**. Comunicação & Sociedade. N. 54. Jul./dez. 2010. (127-147)

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton; KELLER, Sara; MUZYKANT, Priscila. **Jornalismo e sistema cultural: a identidade das fontes na cobertura de cultura do jornal *Diário do Sul* (Porto Alegre, 1986-1988)**. Comunicação & Sociedade. N. 54. Jul./dez. 2010. (127-147)

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton; SIRENA, Mariana. “Jornalismo e sistema de cultura: construção de panorâmicas, índices e padrões comparativos entre periódicos”. In: JORGE, Thaís de Mendonça Jorge (org.). **Análise de conteúdo no jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2015. (187-203)

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 16. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMIS, Lorenzo. **Os interessados produzem e fornecem os fatos**. Trad. Camille Reis. Estudos em Jornalismo e Mídia. Vol. 1. N. 1. 2004. (102-116)

GOMIS, Lorenzo. **Teoría del periodismo**. Barcelona: Paidós, 1991.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

GUERRA, Josenildo Luiz. **O percurso interpretativo na produção da notícia**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2008.

HALL, Stuart; CHRITCHER, Chas; JEFFERSON, Tony; CLARKE, John; ROBERTS, Brian. “A produção social das notícias: o mugging nos media”. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’**. Lisboa: Vega, 1999. 2. Ed. (224-248)

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HERSCOVITZ, Heloiza G. “Análise de conteúdo em jornalismo”. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia (orgs.). **Metodologias de pesquisa em jornalismo**. 2 Ed. Petrópolis: Vozes, 2008. (123-142)

LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton. “O acontecimento como conteúdo: limites e implicações de uma metodologia”. In: LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo (orgs.). **Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos**. Vol. 2. Florianópolis: Insular, 2011. (17-36)

LEENHARDT, Jacques. **Novos espaços museológicos, nova museologia**. Porto Alegre, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), 2016. (Comunicação oral)

LIPOVETSKY, Jean; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004. Coleção Comunicação Contemporânea.

MARTINO, Luiz C. **A atualidade mediática**: o conceito e suas dimensões. Anais do XVIII Encontro Anual da Compós. Belo Horizonte: PUC-MG, 2009.

MEDITSCH, Eduardo. “Jornalismo e construção social do conhecimento”. In: BENETTI, Marcia; FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. **Jornalismo e acontecimento**: mapeamentos críticos. Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2010. (19-42)

MOLINA, Matías M. **Os melhores jornais do mundo**: uma visão da imprensa internacional. São Paulo: Globo, 2007.

MORAES, Angélica. “Valorações do transitório”. In: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica de. **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014. (84-98)

MORENO SARDÁ, Amparo. **La mirada informativa**. Barcelona: Bosch, Casa Editorial S.A., 1998. Disponível em: <http://amparomorenosarda.es/es/la_mirada_informativa>. Acesso em: 17 jan. 2017.

MOUILLAUD, Maurice. “Crítica do acontecimento ou o fato em questão”. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (orgs.). **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: Paralelo 15, 1997. (49-83)

MÜLLER, Mariana Scalabrin. **O prestígio na capa**: a construção jornalística da figura do editor de livros no suplemento Sabático (2010-2013). Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2015.

NORA, Pierre. “O regresso do acontecimento”. In: LE GOFF, Jacques. **Fazer história**. São Paulo: Bertrand, 1974.

O GLOBO. Rio Show. Exposições: “A geometria impossível de Escher”. **O Globo**: Rio de Janeiro. 21 de janeiro de 2011. p.35.

O GLOBO. Segundo Caderno. “Cores de Frida”. **O Globo**: Rio de Janeiro. 26 de janeiro de 2016. p.1.

O GLOBO. Segundo Caderno. “O código Kandinsky”. **O Globo**: Rio de Janeiro. 27 de janeiro de 2015. p.8.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. **Estratégias de convencimento e táticas de display**: histórias das exposições a partir da regulação do comportamento social. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), 2016a. (Comunicação oral)

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. “Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York”. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (orgs.). **Histórias das exposições**: casos exemplares. São Paulo: EDUC: 2016b. (39-52)

PARK, Robert E. [1923] “A história natural do jornal”. In: MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa (Orgs.). **A era glacial do jornalismo**: teorias sociais da imprensa. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2008a. (33-50)

PARK, Robert E. [1940] “A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento”. In: MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa (Orgs.). **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2008b. (51-70)

QUÉRÉ, Louis. “A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista”. In: FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana de (orgs.). **Acontecimento: reverberações**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (21-38)

QUÉRÉ, Louis. **Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento**. Trajectos. N. 6. Lisboa: ISCTE, 2005. (59-75)

REBELO, José. **Prolegómenos à narrativa mediática do acontecimento**. Trajectos. N. 8-9. Lisboa: ISCTE, 2006.

RODRIGO ALSINA, Miquel. **A construção da notícia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

RODRIGUES, Adriano Duarte. “O acontecimento”. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’**. Lisboa: Vega, 1999. 2. Ed. (27-33)

ROSA, Márcia Eliane. **O MIS-SP e a arte pop de David Bowie na trajetória das exposições espetaculares**. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

ROSA, Nei Vargas. **Estruturas emergentes do sistema da arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, 2008.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte?**. Cadernos de Sociomuseologia. N. 19. Lisboa, 2002. (69-97)

SEGURA, Aylton; GOLIN, Cida; ALZAMORA, Geane. “O que é jornalismo cultural”. In: **Mapeamento: o ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008: carteira professor de graduação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. (70-80)

SILVA, Gislene. “Acontecimento jornalístico como tradução cultural”. In: In: VOLGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento: tramas conceituais**. Vol. 4. Florianópolis: Insular, 2013. (85-101)

SILVA, Gislene; MAIA, Flávia Dourado. “O método *Análise de Cobertura Jornalística* na compreensão do *crack* como acontecimento noticioso”. In: LEAL, Bruno; ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo Bernardo (orgs.). **Jornalismo e acontecimento: percursos metodológicos**. Vol. 2. Florianópolis: Insular, 2011. (37-54)

SIRENA, Mariana Silva. **O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do Jornalismo: análise da coluna Notas de Arte, de Aldo Obino, no Correio do Povo**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS, 2014.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SOUZA, Eduardo Fragoaz de. **A moeda da arte: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio do CCBB**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2008.

TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: o que é**. 2. Ed. Lisboa: Quimera, 2007.

TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. Vol. 1. 2. Ed. Florianópolis: Insular, 2005.

TUCHMAN, Gaye. “A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas”. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e ‘estórias’. Lisboa: Vega, 1999. 2. Ed. (74-90)

VÁLIO, Luciana Benetti Marques. **Mapeando a complexidade da exposição de arte**: é possível avaliá-la?. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2008.

VERÓN, Eliseo. **Construir el acontecimiento**. 2. Ed. Buenos Aires, Argentina: Gedisa, 1987.

WU, CHIN-TAO. **Privatização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

ZAMIN, Ângela; MAROCCO, Beatriz. “Vertentes dos estudos do acontecimento”. In: BENETTI, Marcia; FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. **Jornalismo e acontecimento**: mapeamentos críticos. Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2010. (97-120)

ZERO HORA. Segundo Caderno. “O enigma De Chirico”. **Zero Hora**: Porto Alegre. 8 de dezembro de 2011. p.1, 4-5.

ZIELINSKY, Mônica. “A Arte e sua Mediação na Cultura Contemporânea” [1999]. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (221-226)

ANEXO 1

REPORTAGENS ANALISADAS NA ETAPA QUALITATIVA



Arquitetura (2012)

Arquitetura e decoreta (2012)

Outro coleção (2012)

ENIGMA DE ESCHER

EXPOSIÇÃO DE 85 GRAVURAS DO ILLUSIONISTA HOLANDÊS COMEMORA OS 10 ANOS DO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL EM BRASÍLIA

de HENRIQUE MACEI

O grande holandês Pieter J. van Esch (1697-1796), que usou o nome de seu pai, Pieter J. van Esch, em sua obra, nasceu em Haarlem, na Holanda, em 1697. Foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem. Ele foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem. Ele foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem.

Muito C. Escher (1898-1972) nasceu em Haarlem, na Holanda, em 1898. Foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem. Ele foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem.

O grande holandês Pieter J. van Esch (1697-1796), que usou o nome de seu pai, Pieter J. van Esch, em sua obra, nasceu em Haarlem, na Holanda, em 1697. Foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem. Ele foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem.



Arquitetura (2012)

de HENRIQUE MACEI

O grande holandês Pieter J. van Esch (1697-1796), que usou o nome de seu pai, Pieter J. van Esch, em sua obra, nasceu em Haarlem, na Holanda, em 1697. Foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem. Ele foi um dos maiores gravadores da história da gravura. Sua obra é conhecida por suas gravuras de arquitetura e paisagem.

O MUNDO MÁGICO DE ESCHER

Exposição de 85 gravuras do ilusionista holandês comemora os 10 anos do Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília. A exposição é curada por Henrique Macei e será inaugurada em 12 de outubro de 2012.

Arquitetura
Este paraíso de arquitetura e paisagem é um dos mais belos e importantes do mundo. Sua arquitetura é um dos mais belos e importantes do mundo. Sua arquitetura é um dos mais belos e importantes do mundo.

Monocromia
A arquitetura e paisagem de este paraíso são um dos mais belos e importantes do mundo. Sua arquitetura é um dos mais belos e importantes do mundo. Sua arquitetura é um dos mais belos e importantes do mundo.

A geometria impossível de Escher

CCBB traz ao Rio a maior retrospectiva já realizada no país do mestre holandês da ilusão de ótica, com 95 gravuras

Carolina Ribeiro

O que eu percebo é realmente o que parece ser", perguntou, repetidamente, um dos gênios da ilusão de ótica, o artista holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), cujo maior conjunto de obras já exposto no Brasil está em cartaz no primeiro andar do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB). Composta por 95 gravuras e desenhos originais, e incrementada com dez instalações interativas que ajudam o visitante a compreender o trabalho do artista, a mostra "O mundo mágico de Escher" tem curadoria do holandês radicado em São Paulo Pieter Tjabbes.

Repleta de efeitos visuais, figuras fantásticas e arquiteturas impossíveis — como a escada que sobe e desce ao mesmo tempo, a água que cai para cima e o chão que parece teto, por exemplo —, a obra de Escher é impactante.

"Quando se olha para uma obra de Escher na verdade, não se vê nada de estranho. Só quando se observa atentamente é possível perceber que a água, por exemplo, corre pelos canais. Há movimento. Ele sempre

questionou se você tem certeza de que as coisas são do jeito que a gente enxerga", diz Tjabbes no catálogo da exposição.

Entre as obras — que pertencem ao Haags Gemeentemuseum, que mantém o Museu Escher, e só circulam pelo mundo a cada quatro anos —, destaque para as xilogravuras "Fita de Moebius II", de 1963 (*ilustração à direita*), "Dia e noite", de 1961, e para a litografia "Cascata", de 1961. Entre as instalações, há um quebra-cabeça de peças gigantes com desenhos de borboletas, tartarugas, peixes e morcegos, e a "Sala da Relatividade" — uma caixa com um piso quadrado inclinado, na qual, por um truque de perspectiva, o espectador que ocupa o canto direito parece gigante, e o que ocupa o canto esquerdo, muito pequeno. O recurso, segundo o curador, é para tornar a mostra mais acessível.

"Não é uma exposição para intelectuais e entendidos do assunto. É uma exposição popular, da qual todo mundo tem que sair com uma experiência", reforça Tjabbes.

Admirador do trabalho de Escher, o crítico de arte Marcus Lontra se diz encantado

com a exposição:

— Ao mesmo tempo em que é óbvia e conhecida, devido à intensa reprodução do seu trabalho, o que fascina na obra de Escher são os mistérios do olhar, a sofisticação no tratamento da imagem. A exposição é muito completa.

"O mundo mágico de Escher" fica em cartaz no CCBB até o dia 27 de março, e, no dia 1º de março, o público é convidado para uma palestra sobre a vida e a obra do artista com o curador Pieter Tjabbes, com entrada gratuita. ■

Rio Show.com.br

NO SITE E NO CELULAR:
Veja mais imagens da exposição no CCBB
<http://migre.me/3HPwe>



"FITADE MOEBIUS II", (à direita), "Dia e noite" (ao centro) e "Molamantosa I" (abaixo) sistema mostra



E VEM aí, meus amiguinhos e amiguinhas, o Cruzeiro Temático da Turma da Mônica. Zarpando de Santos, com destino Itajaí (SC), um navio de luxo terá a bordo Cebolinha, Magali, Cascão e muito mais. O próprio Maurício de Sousa está encarregado de fazer uma palestra, se alguém puder ouvir alguma coisa em meio à algazarra.

Crianças de até 11 anos não pagam (repiro: não pagam), mas os pais, imagino, certamente ficarão quites com seus pecados pelo menos até a Copa de 2014.

Para famílias que já não estão nessa fase, as companhias de turismo oferecem variedades de cruzeiro temático. Há viagens exclusivas para a torcida corintiana; festivais da canção sertaneja em alto-mar; cruzeiros místico-vegetarianos, heavy metal, anos 50, que se eu.

Quanto a mim, estive num cruzeiro há bastante tempo, para o caderno **Turismo**, da **Folha**. Tratava-se de visitar uma geleira no Chile. O cruzeiro não era temático; mesmo assim, não deixava de ser.

Um aparelho de som incrustado na cabine emitia cantos de passarinho às sete da manhã —era o despertar coletivo dos passageiros. E logo em seguida um coral feminino começava a cantar uma musiquinha composta especialmente em homenagem ao "glaciar San Rafael".

Éramos convidados a visitar uma exposição de fotos da geleira; a assistir uma palestra sobre a geleira; a conversar com o comandante do navio sobre a geleira; a entender, finalmente, por que aquela geleira não era igual às demais geleiras. Até

que, depois de dois ou três dias, chegávamos até ela. A geleira.

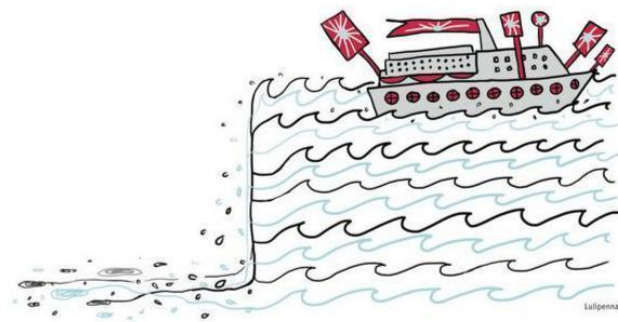
De modo que aquele cruzeiro era também temático. Seu tema era a geleira, lindíssima, aliás.

Mas me preocupa a ideia de que, ao objetivo X (uma geleira, por exemplo), seja adicionado um tema Y (Ivete Sangalo, o Vasco da Gama, a Cozinha Maravilhosa de Ofélia).

No espírito "all-inclusive" (onde tudo o que você quiser consumir está incluído no preço), é como se uma bússola imaginária começasse a apontar para todas as direções, juntando futebol e pinguins, degusta-

MARCELO COELHO

Cruzeiros



Luíspenna

Um cruzeiro de navio "simples", sem tema, não satisfaz o bastante. É preciso um "tema"

ção de vinhos e observação de baleias, curso de saltos ornamentais com as novas aventuras de Cascão.

Mas é nisso que os cruzeiros temáticos capricham. Trata-se de uma espécie de confissão.

O que se admite, afinal, é que um cruzeiro de navio "simples", sem tema, não satisfaz o bastante. Horas e horas vendo apenas o azul do mar,

sentindo o balanço do navio, o vento mais cortante da noite?

Não, isso não interessa. É preciso um "tema". Desembarcar numa ilha de areias brancas, entrar pelo Amazonas adentro, esperar pelos carregamentos encostado no cais? É pouco. É vazio, e o vazio tem de ser preenchido de alguma forma.

Vazio de tempo, sem dúvida, porque as horas não passam no navio. Vazio de significado, também. Pois, enquanto transcorre o tempo da espera, é bem possível que venha a pergunta terrível: "O que vim fazer aqui, afinal?"

Precisamos de "temas", portanto. E não só quando entramos em um navio.

Festas de aniversário, por exemplo, não mais se contentam em ser simplesmente festas de aniversário, nem se seguram se o tema for apenas o próprio aniversário.

Em Las Vegas, como se sabe, não basta que no cassino existam roletas e máquinas caça-níqueis. Acrescentam-se diferenças temáticas: um hotel será romano como o Coliseu, outro coberto de abacaxis e sarrungues havaianos.

Entre-se num sex shop, e "fantasias" estarão à disposição do consumidor: enfermeiras, capetinhas, frades ou carrascos "tematizarão" o encontro amoroso.

Existem condomínios, prédios de apartamento "temáticos" também. Restaurantes, nem se fala. Um restaurante mineiro será "temático" para além da culinária, e seus garçons poderão usar botina e chapéu de palha, como os de uma churrasceria gaúcha se apresentam de botas e bombachas.

O Natal já é "temático" por si mesmo: o mundo inteiro adere ao tema da neve, das luzes e dos trens. Insuperável, aparentemente, é reencontrar o mundo tal como é, em sua realidade, em seu despojamento, em sua nudez sem fantasias. Um lugar onde o mar fosse simplesmente o mar, e o céu nada mais que o céu. Navios traziam, imaginio, sensações assim; mas a realidade simples foi atingida por algum iceberg gigantesco e invisível, e faz força para não naufragar de vez.

coelho@spuol.com.br

Rio recebe gravuras fantásticas de Escher

Artista holandês usa lógica para criar espaços e mundos impossíveis

Primeiras gravuras de Escher, em estilo art déco, e suas famosas alegorias geométricas estão no CCBB carioca

SILAS MARTI
ENVIADO ESPECIAL AO RIO

Numa série de ilustrações que fez para o livro de um amigo em 1921, Maurits Cornelis Escher esboçou todas as formas que pautaram sua produção ao longo da vida.

Era uma espécie de catálogo em que ilustrou visões da natureza, perspectiva, reflexos, ladrilhamentos e também noções mais abstratas, como eternidade e infinito.

Mas no conjunto da obra desse artista holandês, agora reunido em mostra no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio, fica claro que um lado não anula o outro, casando matemática e ilusionismo. Ele é o homem que criou espaços impossíveis, salas que embaralham teto e paredes, cascatas que correm contra a gravidade, torres infinitas e reflexos macabros. Também inventou padrões geométricos que tomam formas orgânicas, seres estranhos que desafiam a lógica.

"Nas minhas gravuras eu tento mostrar que vivemos em um mundo belo e ordenado, e não em um caos sem regras", escreveu Escher. "Tenho grande prazer em confundir dimensões, plana e espacial, ignorar a gravidade."

Escher mergulhou na lógica para depois destrócar sua exatidão. Entendia a ciência

dos reflexos e da perspectiva de ponto único desde que observava estrelas no céu com o telescópio que ganhou do pai, mas manteve ao longo da vida uma obsessão por padrões e alegorias surreais.

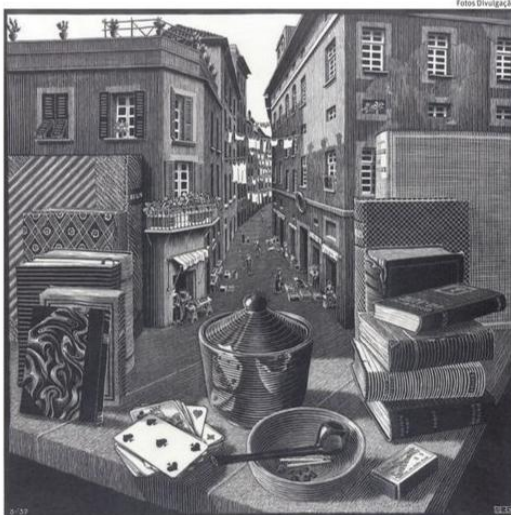
Chegou a dizer que se sentia tomado pelas formas que inventava. "Ao desenhar, me sinto como um médium espírito, controlado pelos entes que incorporo", escreveu o artista. "É como se eles próprios decidissem a forma em que desejam aparecer."

E, nesse plano das formas, a mostra que está no Rio deixa ver a evolução desse pensamento, das paisagens realistas que fez no início da carreira e suas primeiras gravuras sob influência da art déco até chegar a suas complexas séries de ladrilhamentos.

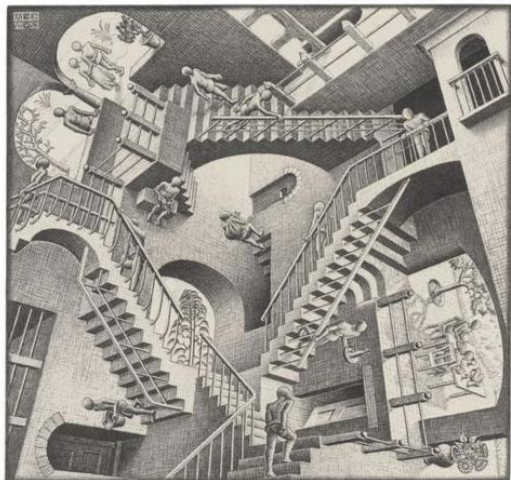
Eram composições geométricas que ilustram a metamorfose de campos em pássaros, cidades inteiras em bonecos chineses e afins.

Essa repetição obsessiva e constantes recursos à matemática pura distanciaram Escher das belas artes mais tradicionais, relegando esse artista ainda hoje a um segundo plano na história da arte. Mas um olhar atento revela outros anseios por trás de sua produção. Foi capaz de juntar com certa graça realismo e ilusão total, antecipar truques do cinema e deixar seu público embasbacado, tanto que estudiosos ainda se esforçam para decifrar seus mundos impossíveis.

O jornalista SILAS MARTI viajou a convite da produção da mostra.



'Natureza-Morta e Rua', gravura de M.C. Escher, que está em exposição no CCBB do Rio



Litografia 'Relatividade', feita pelo artista em 1953, que também está na mostra carioca

IAC adia saída de prédio da USP e negocia mudança

Museu deve cumprir calendário até 27/2

FABIO CYPRIANO
DE SÃO PAULO

Não é hoje que o IAC (Instituto de Arte Contemporânea) sai de sua sede, como havia solicitado o reitor da USP, João Grandino Rodas, por flexibilização da própria USP.

De acordo com a assessoria de imprensa da universidade, as instituições estão "negociando a desocupação do espaço, que até o momento não tem data definida".

Segundo a **Folha** apurou, representantes da USP e IAC reuniram-se no final do ano passado, e o provável é que se respeite o calendário da mostra em cartaz, "Avenida do Avesso", com obras da artista Mira Schendel (1919-1988), programada para ocorrer até o dia 27/2.

A USP formalizou um convênio de colaboração com o IAC por cinco anos em 2001 e o renovou por mais cinco em 2006. A atual reitoria não renovou o convênio, que foi encerrado ontem. Por carta, o reitor determinou que o IAC saísse no dia seguinte ao fim do contrato, que seria hoje.

O secretário de Cultura do Estado de São Paulo, Andrea Matarazzo, propôs à direção do IAC que doe o acervo com mais de 3.000 documentos à Pinacoteca, que manteria o núcleo de documentação e pesquisa da instituição.

"O IAC tem um conselho bastante honrado, e nos interessa manter diálogo com eles. A Pinacoteca tem todas as condições de cuidar do acervo da instituição", disse Matarazzo à **Folha**.

Entre os documentos, encontram-se cartas e documentos fotográficos de Sérgio de Camargo (1930-1990), Wyllys de Castro (1926-1988), Hércules Barsotti (1914-2010) e Carlos Cruz-Diez. Já as mostras programadas, segundo Matarazzo, poderiam ocorrer em espaços do Estado.

A assessoria de imprensa do IAC afirmou que a instituição "estuda alternativas".

12 C2.

DOMINGO, 28 DE SETEMBRO DE 2014 A GAZETA

CENTRO CULTURAL SESC GLÓRIA

Exposição revela o talento do mestre das ilusões de óptica

"O Mundo Mágico de Escher" será aberta hoje no Glória e fica em cartaz até dezembro

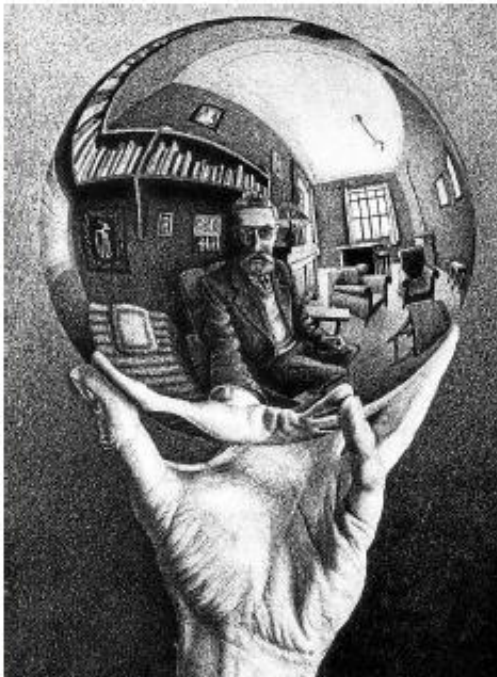
LUÍSA TOSSÉ
ltoresse@paralela.com.br

Um dos gravuristas mais famosos do mundo, com obras que impressionam por efeitos ópticos incríveis, ganha exposição na abertura do Centro Cultural Sesc Glória, em Viçosa, a partir de hoje. Mais de 90 obras do artista holandês Maurits Cornelis Escher, entre xilogravuras e litografias, compõem a mostra, que fica em cartaz até 30 de dezembro.

A exposição "O Mundo Mágico de Escher" foi sucesso de público em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte e Curitiba e, em 2011, foi a exposição mais visitada do mundo. Escher ficou conhecido no mundo todo pela qualidade técnica e estética em suas obras, com representações distorcidas e paradoxais, construções impossíveis, explorações do infinito e metamorfoses, em imagens únicas construídas com ilusões de óptica.

O curador da exposição, Pieter Tjabbes, explica que a mostra mescla obras originais com instalações inovadoras. "Essa foi a fórmula que nasceu do desejo de atrair um público maior para os espaços culturais, apresentar o acesso à cultura e visitar a museus como uma coisa prazerosa. Nós pensamos muito num conceito novo de exposição que mescla o sério e o lúdico", diz. "A obra de Escher é acessível, mas isso não quer dizer que seja apenas para iniciantes. São obras feitas com muita maestria e domínio da técnica".

Escher nasceu na Holanda, estudou artes gráficas e optou por ser gravurista. No entanto, embora fosse um artista bastante produtivo – foram mais de 400 obras em mais de 50 anos, só teve sucesso comercial no fim do seu vida, 30 anos depois do início da carreira, quando foi descoberto pelos americanos.



"Autorretrato em Esfera Espelhada", uma das mais famosas obras de Escher



O artista também idealiza metamorfoses a partir de padrões com pássaros

"Tem muita coisa para ver e é bem divertido. O que o Escher faz é sempre seja consciente de que muitas obras são nada mais que um pedaço de papel com um pouco de tinta, e

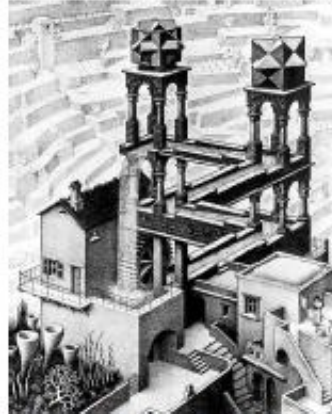
seu olho e sua cabeça interpretam isso como imagem que tem a ver com a realidade, mas isso é ilusão, pois é apenas uma mancha de tinta no papel, e somos os únicos na natureza a interpretar isso", explica o curador.

ILUSÃO

A ilusão aparece recorrentemente na obra do holandês. "Alguns assuntos o



Em "Bond Of Union", o artista cria situação surreal



A obra "Waterfall" brinca com a ilusão de planos

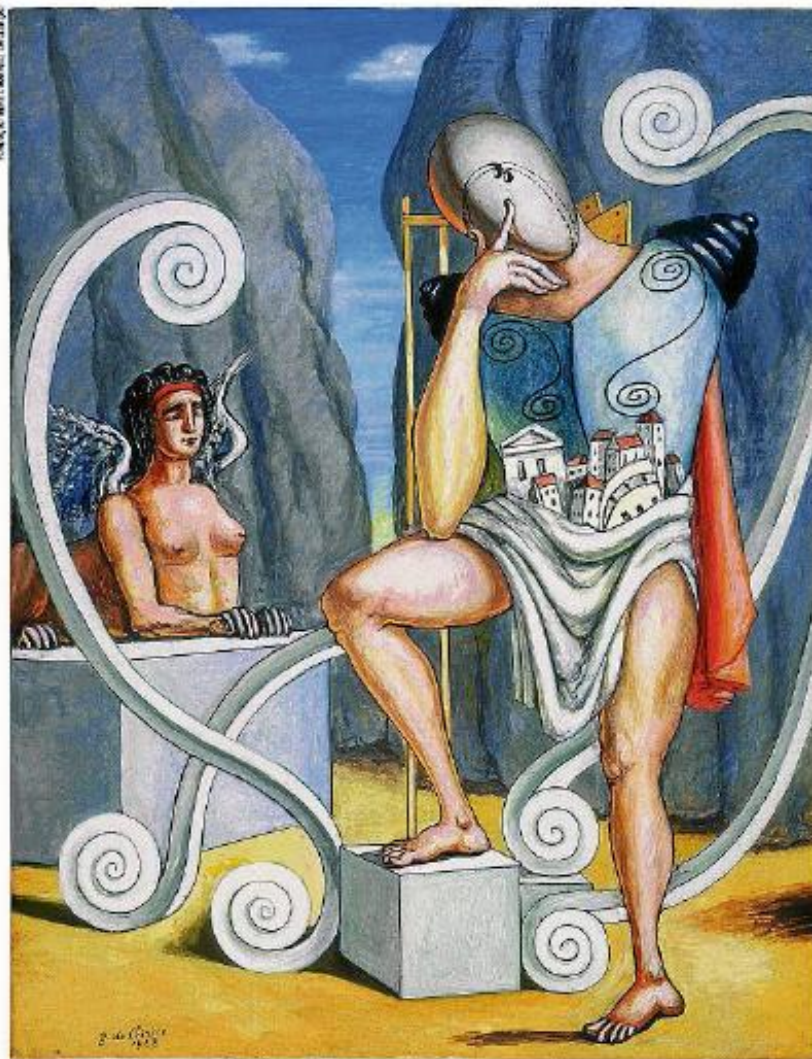
fascinam mais, entre eles o reflexo e o espelhamento. Outra preocupação que ele tem é a ilusão óptica, ele sugere algo na imagem que não poderia acontecer na vida real. Também faz muito o preenchimento do plano, ou seja, ele inventa padrões com que ele pode preencher o papel", destaca o curador.

Na Espanha, nas construções mouras – de muçulmanos que ocuparam a Espanha por vários séculos –, a presença de padrões orgânicos os finais é grande. "O Escher achou bacana o efeito e pensou o que fazer com isso. Foi pesquisando, encaixando pedras, repésis, pássaros e construiu uma linha de trabalho que fez por muitos anos. Ele foi

O MUNDO MÁGICO DE ESCHER

Oscando de hoje a 30 de dezembro. Visitação de terça a domingo, das 10h às 17h. End.: Centro Cultural Centro Glória Av. Antônio Monteiro, 428 Centro, Viçosa. Entrada: R\$ 5 (entrada) e R\$ 2 (com carteira de Sesc, acima de 60 anos e estudantes com documento). Informações: (31) 3223-0726.

O enigma De Chirico



ROGER LERINA

Um dos gigantes da pintura do século 20, Giorgio de Chirico (1888 - 1978) nunca foi visto no Brasil com a extensão e a profundidade proporcionadas pela mostra a ser inaugurada hoje na Fundação Iberê Garayza. A exposição De Chirico: O Sentimento da Arquitetura - Obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico reúne 45 pinturas (como Édipo e la Sfiga, de 1964, reproduzida ao lado) e 11 esculturas produzidas pelo mestre da chamada arte metafísica entre os anos 1950 e 1970, além de 66 litografias de 1930 - apresentadas juntas pela primeira vez.

- Esse conjunto de obras mostra o pensamento e a filosofia do artista. Para De Chirico, a arte é uma indagação sobre o que é o indivíduo moderno, que é uma coisa completamente atual. Ele nos mostra como a arquitetura e o imaginário visual são formas de entender a vida - explica Madalena d'Alfonso, crítica italiana de arte e arquitetura e curadora dessa retrospectiva do artista italiano nascido na Grécia.

A exposição itinerante integra as comemorações do Momento Itália/Brasil 2011-2012 e fica em cartaz em Porto Alegre até 4 de março de 2012. Depois, segue para Belo Horizonte, na Casa Fiat de Cultura, e São Paulo, no Masp.

www.fundacaoibero.org.br

LEIA MAIS SOBRE GEORGIO DE CHIRICO E ENTREVISTA COM A CURADORA NA PÁGINA CENTRAL >

ARTES PLÁSTICAS

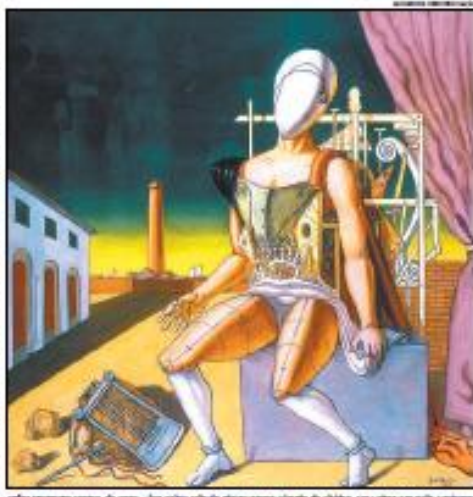
Mostra com pinturas e esculturas de Giorgio de Chirico, em cartaz em São Paulo, chega a Belo Horizonte em 29 de maio. Artista grego é considerado precursor do surrealismo

Metafísica em cores

VIDA E OBRA

Em um momento de transição entre o racionalismo e o irracionalismo, a arte de Giorgio de Chirico...

de uma de suas obras, em um momento de transição entre o racionalismo e o irracionalismo...



Uma pintura de Chirico, em cartaz em São Paulo, chega a Belo Horizonte em 29 de maio.

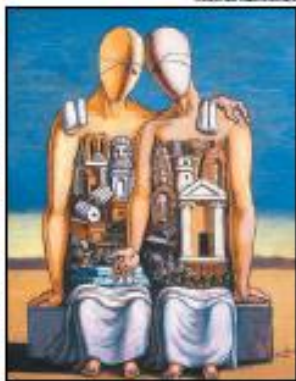
VIDA E OBRA

o pintor grego chegou de Atenas para estudar em um dos grandes centros de arte da época...

Advertisement for Marisa Monte on Guarani FM 96.5. Includes a photo of her and promotional text.

Enigma e sensação

Apesar de tanto tempo dedicado à obra de Chirico, o que chama a atenção de quem visita a exposição...



Uma obra de Chirico, em cartaz em São Paulo, chega a Belo Horizonte em 29 de maio.

DE CHIRICO O SENTIMENTO DE ASSOMBRAMENTO

Apesar de tanto tempo dedicado à obra de Chirico, o que chama a atenção de quem visita a exposição...

Condição humana

Apesar de tanto tempo dedicado à obra de Chirico, o que chama a atenção de quem visita a exposição...



Uma escultura de Alberto Giacometti.

DEBILIDADE

Apesar de tanto tempo dedicado à obra de Chirico, o que chama a atenção de quem visita a exposição...



Gênio da DRAMATICIDADE

Emoldurada em mistério, obra do pintor italiano Caravaggio praticamente desapareceu. Mostra que a Casa Fiat de Cultura traz a BH reúne preciosos quadros do artista e dos seus seguidores

... e a história ficou escrita: o nome do artista de o nome da pintura substituiu o do próprio. Mas como agora por? ...

... e a história ficou escrita: o nome do artista de o nome da pintura substituiu o do próprio. Mas como agora por? ...

... e a história ficou escrita: o nome do artista de o nome da pintura substituiu o do próprio. Mas como agora por? ...



Uma reprodução da obra 'Menino com o crânio', de Caravaggio, de 1605. Uma obra similar de 1625, atribuída ao mestre de seu amigo de infância, o francês, também aparece emoldurada. São exibidos emoldurados, também, quadros de outros seguidores do mestre, além de obras de outros artistas.

EXIBIÇÃO E DATA DO EVENTO
Exibição na Casa Fiat de Cultura, Rua Tomé de Figueiredo, 1210, Belo Horizonte, de terça a sexta, das 10h às 18h. Horário de terça a sexta, das 10h às 17h. Ingresso: R\$ 10,00. Informações: (51) 3262-1200. Site: www.casaflat.com.br



REALISMO

... e a história ficou escrita: o nome do artista de o nome da pintura substituiu o do próprio. Mas como agora por? ...

... e a história ficou escrita: o nome do artista de o nome da pintura substituiu o do próprio. Mas como agora por? ...

OS CARAVAGGESCOS

... e a história ficou escrita: o nome do artista de o nome da pintura substituiu o do próprio. Mas como agora por? ...

... e a história ficou escrita: o nome do artista de o nome da pintura substituiu o do próprio. Mas como agora por? ...

MATÉRIA DE CAPA

Batizado com o nome da região de sua família, Caravaggio não teve vida fácil. Andava malvestido e era briguento

Um homem atormentado

RETRATOS

Caravaggio nasceu em 1597, no vilarejo de Mestrice, na Itália. Seu pai era um artesão de madeira e sua mãe, uma mulher de origem humilde. Caravaggio era um menino rebelde, que não gostava de estudar e preferia desenhar. Aos 11 anos, ele foi enviado para a escola de desenho de uma igreja, onde aprendeu a técnica da pintura. Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia trabalhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos. Caravaggio morreu em 1610, aos 13 anos, vítima de uma luta de rua.

da com outros grandes mestres europeus, na sua busca de ser um mestre de sua época. Ele morreu em 1610, aos 13 anos, vítima de uma luta de rua.

Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia desenhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.



Caravaggio retratou a si mesmo em uma obra que se tornou uma das mais famosas de sua carreira. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.

OS SEIS CARAVAGGIOS

• COMO UM AUTÓRTO CONFIDENCIAL

Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia desenhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.

• COMO UM AUTÓRTO CONFIDENCIAL

Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia desenhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.

• COMO UM AUTÓRTO CONFIDENCIAL

Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia desenhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.

CINEMA

Loucos por fama

Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia desenhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.

Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia desenhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.



Caravaggio retratou a si mesmo em uma obra que se tornou uma das mais famosas de sua carreira. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.

PIADA PRONTA

Caravaggio era um homem de poucas palavras, que preferia desenhar do que falar. Ele era conhecido por sua habilidade de retratar pessoas comuns, com uma realismo que chocava os contemporâneos.

O TREM, O NIÃO E A MOÇA DE LUMAS

Vilma Pimenta e Galo: Sertanejo cantando no embarque no final de São Paulo.

De 27/05 - sexta e sábado, às 19h e domingo, às 16h

Classificação: 15 anos

Zeca Baleiro

02 e 03 de junho

PALETO DAS ARTES

Diversão & Arte

Filme em 3D
 www.cinearte.com.br
 0800-010-010

Caravaggio
 16 de maio, sexta-feira, 11 de outubro de 2011

OBRAS RARAS DO MESTRE ITALIANO
 CARAVAGGIO, COMO MEDUSA MURDIDA,
 ESTÃO EM EXPOSIÇÃO, ABERTA AO
 PÚBLICO, NO PALÁCIO DO PLANALTO



Arte DRAMÁTICA

INÍMICA MARCELO

O olhar de Medusa aterrorizada pelo olhar de sua própria cabeça é o que dá vida à obra de Caravaggio, o mestre do barroco romano. O homem que viveu e morreu em uma época de profunda mudança cultural e intelectual passou o tempo de sua vida em contato com as artes e a ciência, e foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Um dos episódios mais interessantes da vida de Caravaggio é o episódio da morte de seu pai, que ocorreu em 1609. Caravaggio foi acusado de matar o pai, o que levou à sua prisão e à sua fuga para a Espanha. Durante a viagem, um grupo de homens o atacou e o assassinaram. Caravaggio foi enterrado em um túmulo anônimo em uma igreja de Palermo.

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

tempo de sua vida em contato com as artes e a ciência, e foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Para falar sobre a obra de Caravaggio, o jornalista Marcelo Marceles viajou para a Itália, onde nasceu o mestre. Ele falou com o filho de Caravaggio, o artista Marco Marceles, e com o filho de Marco, o artista Marco Marceles. Ele também falou com o filho de Marco, o artista Marco Marceles.

Mito dos

A Medusa Murdida é uma obra de Caravaggio que mostra a cabeça de Medusa, a Gorgon, morta. A obra é considerada uma das mais importantes do mestre. Ela foi criada em 1604 e é considerada uma das mais importantes do mestre.

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.



6
 Número de quadros
 da mostra

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Se brevíssimo

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

Caravaggio foi um dos mais importantes artistas do século 17. Sua obra é marcada por episódios de genialidade, como o retrato de um menino com uma cabeça de serpente e um menino com uma cabeça de cavalo.

CARAVAGGIO NO
 PALÁCIO DO PLANALTO

Exposição de 11 obras de Caravaggio, do século 17, no Palácio do Planalto, em Brasília.

FOLHA DE SÃO PAULO
 21 de maio, 19 de junho de 2012 R\$

ilustrada

LITERATURA
 Cientista de Julio Cortázar faz 50 anos e ganha edição especial Pág. 121

OPINIÃO
 Ele não precisava existir, mas hoje se celebra o 'Dia Mundial do Rock' Pág. 128

Blockbuster do Renascimento chega a SP

Mostra mais cara do ano tem obras avaliadas em R\$ 600 mi; Michelangelo, Da Vinci, Rafael e Botticelli são destaques

Centro Cultural Banco do Brasil faz virada de madrugada: exposição fica aberta de hoje à noite

MAIS ARTISTAS

Numa virada noturna da história, Florença criou o desenho e o movimento. Mas agora em São Paulo, a cidade, o Renascimento, movimento que mudou para sempre a arte ocidental, teve sua primeira grande exposição em São Paulo.

Foram dois séculos de renovação artística que tiraram o mundo das trevas da Idade Média e prepararam a luz da Renascença italiana — o mesmo fecho luminoso, claro e próximo que recobre as figuras e contornos das primeiras obras renascentistas.

No mais caro mostra de arte brasileira do período recente — R\$ 60 milhões de orçamento — o Centro Cultural Banco do Brasil abre hoje em São Paulo um recorte de obras desse período, que vão do 1411 a 1517, num arco de 150 anos da história da arte ocidental.

Além disso, um quarto andar de obras, algumas das primeiras experimentos dessa corrente, a ideia de perspectiva clara e abstrata, que exigia de pintores e arquitetos um conhecimento geométrico muito preciso.

Num afresco de Botticelli, sobre Apolo, o mundo do Renascimento é retratado como um jardim de ideias, com a figura de Apolo, o deus do sol, a luz e a beleza, a arte e a ciência, a poesia e a música, a filosofia e a matemática.

Na obra de Michelangelo, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Da obra de Leonardo da Vinci, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Agora, uma cidade movida à luz do rigor renascentista.

Na obra de Michelangelo, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Leonardo da Vinci, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Rafael, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Verrocchio, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Ghirlandaio, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Perugino, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Pinturicchio, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Signorelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Piero della Francesca, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Fra Angelico, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.

Na obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, a figura de Maria é retratada como uma jovem, com a beleza e a pureza de uma criança, a ideia de uma mulher jovem e pura, a ideia de uma mulher jovem e pura.



1 MILÃO
 Terra de Leonardo da Vinci, Michelangelo e da primeira religião ocidental, a cidade, com sua arte e arquitetura, é o berço do Renascimento italiano.



2 VENEZA
 No sul do país, a cidade de Veneza foi o berço da arte e da arquitetura do Renascimento italiano.



3 FLORENÇA
 O berço do Renascimento italiano, a cidade de Florença foi o berço da arte e da arquitetura do Renascimento italiano.



4 ROMA
 A cidade de Roma foi o berço da arte e da arquitetura do Renascimento italiano.



5 ROMA
 A cidade de Roma foi o berço da arte e da arquitetura do Renascimento italiano.

Dois das obras ainda despertam dúvidas de autoria

Dois das obras ainda despertam dúvidas de autoria. Enquanto a obra de Leonardo da Vinci, sobre a Anunciação, é atribuída a ele, a obra de Sandro Botticelli, sobre a Anunciação, é atribuída a ele.

Quinzena D
ROUPAS DE CASA
50%
CASA ALMEIDA
 ROUPAS DE CASA

Rua da Consolação, 3.482 Tel. (11) 3082-1008
 Shopping Itaipava Tel. (11) 5093-3327
 Shopping Pátio Higienópolis Tel. (11) 3663-6490
 Shopping Vila Ciber Tel. (11) 3021-6909
 Morumbi Shopping Tel. (11) 5189-4889

LOJA VIRTUAL
 www.casalmeida.com.br

quintzena *Süde Meyer*

R\$ 329,00
 R\$ 164,50

R\$ 169,00
 R\$ 84,50

Expedição à história da arte



A escultura
São João
Batista, de
Donatello

Os brasilienses têm, neste fim de ano, uma rara oportunidade cultural: conhecer obras de artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael e Botticelli. A exposição *Mestres do Renascimento — Obras-primas italianas* reúne 57 trabalhos de 27 acervos, incluindo 22 museus, até 5 de janeiro, de terça a domingo, das 9h às 21h, no Centro Cultural Banco do Brasil. A entrada é de gratuita e a classificação indicativa, livre.

Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas

2/3 • CORREIO BRAZILIENSE • Brasília, domingo, 15 de dezembro de 2013 • SUPLEMENTO ESPECIAL

Exposição *Mestres do Renascimento* deve receber mais de 100 mil visitantes para um passeio a um dos mais importantes movimentos da história da arte. Não deixe de vê-la, no CCBB: são as últimas semanas

Viagem expressa à Itália renascentista

• MARINA SEVERINO
ESPINA, RÁFIO ORSINO

Desde que foi inaugurada, em 12 de outubro, a mostra *Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas* se tornou um dos programas culturais mais atrativos da cidade. Cerca de 800 pessoas visitam o Centro Cultural Branco do Brasil (CCBB) diariamente — número que sobe para 1,2 mil nos fins de semana. O movimento deve aumentar nos próximos dias. A mostra se despede de Brasília em pouco mais de três semanas com o mérito de ter reunido, pela primeira vez, 57 trabalhos de mestres como Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Rafael Sanzio, Sandro Botticelli e Tintoretto.

A exposição agrega obras de 27 acervos diferentes, sendo 22 museus e cinco coleções particulares, e é fruto de uma negociação demorada de dois anos com instituições italianas. Alguns títulos são as principais obras de seus museus de origem, o que rendeu à produção o prêmio de melhor exposição internacional de 2013, dado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Mestres do Renascimento apresenta aos brasileiros algumas preciosidades. A pintura *Anunciação*, de Sandro Botticelli,

é exposta pela primeira vez em um espaço aberto à visitação pública. Guardada com extremo cuidado em uma coleção particular, essa joia renascentista é um dos trabalhos mais tardios do pintor, morto em 1510, e ainda podem ser vistos detalhes inacabados na pintura.

De Leonardo da Vinci, a mostra traz uma cópia de *Lesão e Carne*, cuja autoria é, por vezes, atribuída a Leonardo, Sodoma e Ilacchiacca. O original desapareceu durante o século 17 em virtude da péssima conservação. A versão exposta no CCBB integra a Galeria Borghese, em Roma, detentora de uma das principais coleções de arte italiana.

A exposição *Mestres do Renascimento* começa em uma sala batizada de Florença, berço do novo pensamento filosófico humanista e de uma nova forma de ver a arte que culminaria em um dos mais importantes movimentos culturais da história. Dali, o Renascimento se espalhou, e o CCBB mostra outras cinco regiões que dividiram o momento de efervescência intelectual no século 15. Desta forma, a exposição conta, quadro a quadro, uma história que só termina no século 16, com o nascimento do Maneirismo e do Barroco.

“Como conceito geral, a história do Renascimento se concentra

em Florença e Roma, mas, na realidade, ele surge quase ao mesmo tempo em vários lugares. O pintor Rafael nos dá um bom exemplo disso. Ele começa a pintar em Urbino e viaja a várias outras cidades”, explica o sociólogo Arnaldo Spindler, especialista em projetos culturais da produtora da Base7, que também foi responsável por trazer a Brasília a exposição *Caravaggio e seus seguidores*.

Durante o período conhecido como *quattrocento*, a Europa rompeu com séculos de escuridão cultural vividos durante a Idade Média e os artistas passaram a desenvolver novas técnicas de pintura. Valorizados, eles deixaram de ser considerados meros trabalhadores manuais, mergulhando em estudos de astrologia, anatomia, botânica e arquitetura, conhecimentos responsáveis por imagens cada vez mais próximas da realidade.

A redescoberta da tradição greco-romana resgatou temas mitológicos e reforçou a busca pela perfeição no traço. É nesse período, também, que o uso de tinta a óleo, de secagem mais lenta, começa a superar a tempera, dando maior tempo para artistas trabalharem em suas pinturas e aprimorarem técnicas como o *sfumato* e o *chiaroscuro*.

“Você ouve falar do Renascimento como um divisor de

Tratado/Exp. CCBB/PA Press



Brasiliense tem rara oportunidade para curtir grandes obras italianas. Acima, a pintura *Sacra Conversação*, de Ghirlandajo

Revolução técnica

Para gerar sensação de profundidade, os pintores renascentistas criaram ilusão de luz e sombra, o chamado *chiaroscuro*, utilizam do *sfumato* para obter um degradê. Nas obras de Leonardo da Vinci, o efeito ficou ainda mais suave. O pintor aplicou o *sfumato*, técnica que consiste em trabalhar levemente a tinta com semelhança de modelar.

EXPEDIENTE
 Diretor de Redação: Josemar Gimenez (josemar@correiobraziliense.com.br); Editora-chefe: Ana Dubaux (anadubaux@correiobraziliense.com.br); Editor executivo: Carlos Rosendo (carlosrosendo@correiobraziliense.com.br); Editor de Suplementos: Renato Ferraes (renato@correiobraziliense.com.br); Editor de Arte: Arnaldo Jr. (arnaldojr@correiobraziliense.com.br); Editor de Fotografia: Luis Tjeb (luis@correiobraziliense.com.br); Edição: Renato Ferraes; Reportagens: Marina Severino, especial para o *Correio*; Diagramação: Arthur Filho; Revisão: Luciana Pereira, especial para o *Correio*. CAPA: Foto: Tina Coltrin/Exp. CCBB/PA Press



SERVIÇO

Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas
 Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Tc. 2, Cj. 22, 3108-7600.
 Até 5 de janeiro, de terça a domingo, das 9h às 21h.
 Classificação indicativa livre.
 Entrada franca.



O trabalho da curadoria aliou cronologia e divisão geográfica. Assim, o público pode conhecer as obras e um pouco mais da história da Itália”

Arnaldo Spindel,
 sócio do go

www.centrobrasiliense.com.br
 Assista ao registro da montagem da exposição. Confira a galeria com imagens das 57 obras

“água na arte, mas ver de perto é incrível”, elogia a estudante de arquitetura Sarah Cabral, 18 anos, entusiasta da pintura. “Estou impressionada com a delicadeza do trabalho executado por esses artistas. Os materiais que eles usavam são rudimentares, quando comparados aos que temos hoje em dia. Eles não tinham tantas cores de tinta e nem mesmo o fácil acesso que temos hoje, mas mesmo assim produziram com perfeição ímpar”, complementa.

Obras delicadas

Os 9 mil quilômetros que separam o Brasil e a Itália transformam o transporte de obras de arte em um trabalho hercúleo. Nesta, que é a mais cara exposição de artes plásticas a passar pelo Brasil em 2013 — com um orçamento de R\$ 6,5 milhões — a conser-

vação se torna uma das principais preocupações da equipe. “As condições de transporte são draconianas. As obras foram trazidas em caixas climatizadas e podiam passar até 48 horas fora do ar condicionado. Cada uma delas veio acompanhada por um cuidador do museu de origem, com o objetivo de garantir que tudo chegaria em perfeito estado ao destino final. Esses profissionais viajaram ao lado da obra, e atravessaram também as 18 horas de estrada quando a exposição foi transferida de São Paulo a Brasília”, detalha Arnaldo Spindel.

Ao chegar ao destino, as obras repousaram por 24 horas ainda dentro da caixa para se adaptarem à temperatura local. Durante a exposição, devem ser mantidas em ambientes controlados, com umidade entre 55% e 60%, enquanto a

temperatura sofre o mínimo de variação possível, de 19°C a 21°C. Algumas recebem tratamento especial. O tríptico com *Ascensão, Juízo Universal e Pentecostes*, de Fra' Angelico, é mantido em uma caixa climatizada, sob o risco de deterioração caso haja mínima variação de temperatura.

Em virtude da idade das obras — a maioria tem mais de 500 anos —, o CCBB modificou a estrutura da galeria. Na entrada, os visitantes passam por duas portas, que formam um tipo de antecâmara que impede mudanças na temperatura interna. Para diminuir a influência das trocas de calor do corpo humano, a quantidade de visitantes em cada andar é limitada a 60 pessoas. Com isso, a entrada é autorizada de acordo com o esvaziamento da galeria.

EU FUI..



“Fiquei encantada com a variedade de técnicas e suportes com os quais os renascentistas trabalhavam. Foi uma aula à parte”

Sarah Cabral
 18 anos, estudante de arquitetura

“Saber como os artistas começaram a usar a perspectiva na pintura e aprender com esses mestres é uma experiência única”

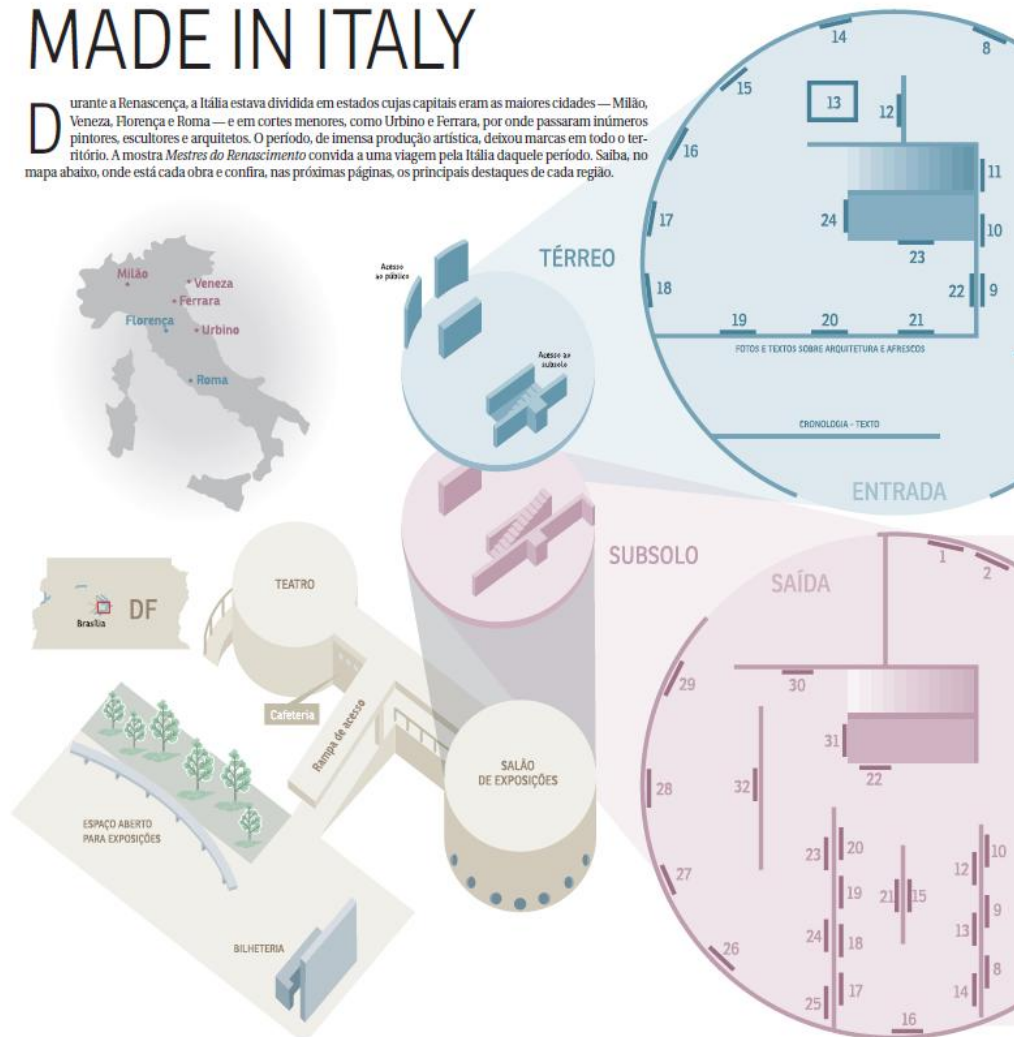
Felipe Veloso
 18 anos, estudante de arquitetura

Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas

4/5 • CORREIO BRAZILIENSE • Brasília, domingo, 15 de dezembro de 2013 • SUPLEMENTO ESPECIAL

MADE IN ITALY

Durante a Renascença, a Itália estava dividida em estados cujas capitais eram as maiores cidades — Milão, Veneza, Florença e Roma — e em cortes menores, como Urbino e Ferrara, por onde passaram inúmeros pintores, escultores e arquitetos. O período, de imensa produção artística, deixou marcas em todo o território. A mostra *Mestres do Renascimento* convida a uma viagem pela Itália daquele período. Saiba, no mapa abaixo, onde está cada obra e confira, nas próximas páginas, os principais destaques de cada região.





TÉRREO

FLORENÇA

- 1 Virgem da Humildade, de Gentile da Fabriano 1420-1423 *Têmpera, folheada a ouro sobre madeira*
- 2 Busto de Cristo, de Andrea del Verrocchio *Século XV Terracota policromada*
- 3 Santa Agostinha escrevendo, de Sandro Botticelli 1489 *Afresco destacado*
- 4 Anunciação, de Sandro Botticelli 1500-1505 *Óleo sobre madeira*
- 5 Retrato de Savonarola com aparência de São Pedro Mártir, de Fra' Bartolomeo 1499-1500 *Têmpera sobre madeira*
- 6 Virgem com Menino, de Pontormo 1510-1519 *Óleo sobre madeira*
- 7 Morte de Lucrecia, de Il Sodoma 1525-1530 *Óleo sobre madeira*
- 8 Retrato de dama, de Bronzino 1525-1530 *Óleo sobre madeira*
- 9 Sacra Conversação, de Ghirlandajo *Século XV Têmpera folheada a ouro sobre madeira*
- 10 Virgem com menino e São João Batista, de Piero di Cosimo 1495 *Têmpera sobre madeira*
- 11 Cristo Abençoado, de Rafael 1506 *Óleo sobre madeira*

ROMA

- 12 Estudo de fortificação para Porta al Prato, Michelangelo Buonarroti 1529-1530 *Lápis, bico de pena e aquarela sobre papel*
- 13 São João Batista, Donatello (réplica) *Século XV Madeira entalhada, policromada e dourada*
- 14 Tríptico com Ascensão, Juízo Universal e Pentecostes, de Fra' Angelico 1447-1448 *Têmpera sobre madeira*
- 15 Penitência e estudo de São Jerônimo, de Mino da Fiesole 1461-1464 *Baixo relevo em mármore*
- 16 Cabeça de menina e Cabeça feminina, de Andrea di Cristoforo Bregno *Século XV Mármore*
- 17 O Redentor, de Melozzo da Forlì *Século XV Óleo sobre tela*
- 18 Sant'Antônio Abade, de Piermatteo d'Amélio 1474-1475 *Têmpera sobre madeira*
- 19 Pietá com São Jerônimo e Santa Maria Madalena, de Il Perugino 1475 *Têmpera sobre tela*
- 20 Santa Agostinho entre frades, de Il Pinturicchio 1499 *Têmpera sobre tela*
- 21 Retrato do médico Arsili, de Sebastiano del Piombo 1522 *Óleo sobre madeira*
- 22 Cabeça da Virgem, de Rafael 1518-1520 *Óleo sobre madeira*
- 23 Santa Catarina de Alexandria, de Raffaellino del Colle *Século XVI Óleo sobre madeira*
- 24 Estudo de Portal, de Michelangelo Buonarroti 1561-1565 *Lápis e aquarela sobre papel*

SUBSOLO

URBINO

- 1 Virgem do leite e anjos, de Giovanni Boccati 1470-1475 *Têmpera sobre madeira*
- 2 Virgem com Menino, de Carla Crivelli 1470-1473 *Têmpera sobre madeira*
- 3 Cristo morto amparado por dois anjos, de Giovanni Santi 1485-1494 *Óleo sobre madeira*
- 4 Retrato de Elisabetta Gonzaga, de Rafael 1503-1504 *Óleo sobre madeira*

FERRARA

- 5 Virgem com o Menino no trono entre dois anjos, de Ludovico Mazzolino 1514-1517 *Óleo sobre madeira*
- 6 Virgem com o Menino e Santa Catarina, de L'Ortolano 1517-1521 *Óleo sobre madeira*
- 7 Retrato de Buíço de Corte, de Dusso Dassi 1508-1510 *Óleo sobre tela*
- 8 Retrato de Alfonso I d'Este, de Battista Dassi 1534 *Óleo sobre tela*
- 9 Adoração dos Pastores, de Il Garofalo 1516 *Óleo sobre madeira*
- 10 A Flagelação de Cristo, de Girolamo da Carpi 1545-1550 *Óleo sobre madeira*
- 11 Porta do quarto de dormir do Duque que dá acesso para a sala de audiência (pintor anônimo) 1476-1482 *Marchetiano em nogueira*

MILÃO

- 12 Adoração dos Pastores, de Lorenzo Loto 1525-1535 *Óleo sobre tela*
- 13 Retrato de cavaleiro com carta, de Il Moretto 1535-1540 *Óleo sobre tela*
- 14 São Sebastião, de Antonio di Bartolomeo Maineri 1482 *Têmpera sobre tela*
- 15 Retrato de um cavaleiro flautista, de Girolamo da Brescia 1540 *Óleo sobre tela*
- 16 Sagrada Família com uma Santa, de Andrea Mantegna 1495-1500 *Têmpera sobre tela*
- 17 Virgem com o Menino e São Francisco, de Il Francia 1510-1516 *Óleo sobre madeira*
- 18 Leda e o Cisne, de Leonardo da Vinci 1504-1508 *Óleo sobre madeira*
- 19 Virgem com Menino (Madonna Litta), de Marco d'Oggiono 1505-1510 *Óleo sobre madeira*
- 20 São João Batista, de Marco d'Oggiono (atribuído) 1505 *Óleo sobre madeira*
- 21 Casamento de Santa Catarina, de Il Parmigianino *Século XVI Óleo sobre tela*
- 22 Ecce Homo, de Il Correggio 1526-1530 *Óleo sobre tela*

VENEZA

- 23 Alegoria da Batalha de Lepanto, de Veronese 1571 *Óleo sobre tela*
- 24 São Jerônimo, de Il Bassano 1563 *Óleo sobre tela*
- 25 Maddalena, de Ticiano 1561 *Óleo sobre tela*
- 26 Assassinato de Abel, de Tintoretto 1550 *Óleo sobre tela*
- 27 Virgem com Menino (Albertini), de Ticiano 1560-1565 *Óleo sobre tela*
- 28 Virgem com o Menino entre São João Batista e uma Santa, de Giorgione 1500 *Óleo sobre madeira*
- 29 Arcação Rafael com Tobias entre São Tiago, o Maior, e Nicola 1515 *Óleo sobre madeira*
- 30 Aparição dos crucifixos do monte Ararat na Igreja de Sant'Antonio di Castello, de Vittore Carpaccio *Depois de 1515 Óleo sobre tela*
- 31 Arco de triunfo do doge Niccolò Tron, de Alvise Vivarini 1473-1473 *Têmpera oleosa sobre tela*
- 32 Anunciação, de Giovanni Bellini 1489 *Óleo sobre tela*

Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas

6/7 • CORREIO BRAZILIENSE • Brasília, domingo, 15 de dezembro de 2013 • SUPLEMENTO ESPECIAL

FLORENÇA

A história da arte italiana coincide com a de Florença. É nessa região que, durante o século 15, a arte começa a ser vista de uma nova forma: de atividade meramente manual, evolui para um trabalho cada vez mais intelectual, agregando saberes como matemática, anatomia, história, botânica, arquitetura e engenharia



Virgem da Humildade, de Gentile da Fabriano

1420-1423

têmpera, folheada a ouro sobre madeira

» Obra mais antiga da exposição, traz ainda traços marcantes do estilo bizantino, como ausência de perspectiva e fundo preenchido com esta mpania, dando a impressão de que um tecido estaria preso na moldura de madeira. Toda a pintura é trabalhada em ouro. Enquanto as outras obras estão encostadas na parede, este pequeno quadro está suspenso no corredor, revelando uma rica decoração na parte de trás. Supõe-se que tenha sido parte de um pequeno altar portátil, com posto por duas tábuas laterais que se fechavam, de forma que a decoração da parte externa se revelasse tão bela quanto seu interior.

Santo Agostinho escrevendo, de Sandro Botticelli

1480

afresco destacado

» A técnica usada por Botticelli nesta obra é velha conhecida dos artistas e pode ser encontrada em pinturas de povos mais antigos, como egípcios e gregos. Durante o Renascimento, o afresco ressurge estampando murais de igrejas, muitas vezes destacando histórias bíblicas. Por integrar parte das construções, as pinturas que utilizam essa técnica raramente deixam o local onde foram pintadas. Este afresco de Botticelli decorava uma dividiária, demolida em 1564, na Igreja de Ognissanti, ao lado de uma representação de São Jerônimo feita por Ghirlandajo. Conta-se de uma possível competição entre os dois artistas durante a execução das obras, o que explica a relação entre as duas, como se dialogassem.



Anunciação, de Sandro Botticelli

1500-1505

Óleo sobre madeira

» Pintada em um suporte redondo e ornamentada por uma rica moldura, a obra aponta para uma nova tendência do período, quando a arte se tornou sinônimo de riqueza e começou a ser procurada para decorar o interior de residências. Vinda de uma coleção particular, esta é a primeira vez que a pintura é vista pelo público. Ao representar a anunciação, Botticelli não se limita aos personagens principais – Maria aceita o seu destino de mãe frente ao anjo Gabriel – e dá espaço a outras figuras do Antigo Testamento. À esquerda, integrando a paisagem, o pintor incluiu o arcajo Rafael e o jovem Tobias carregando um peixe, simbologia que anuncia a vinda de Jesus.

Virgem com menino e São João Batista, de Piero di Cosimo

1495

Têmpera sobre madeira

» Representação clássica da Virgem da Humildade, forma de ilustrar a Virgem e Jesus sentados no chão, e não no trono. Em contraponto à obra que abre a exposição, esta pintura de Piero di Cosimo já apresenta mais elementos que marcam a produção renascentista. A paisagem clara em direção ao fundo, criando ilusão de distância similar ao efeito que o horizonte gera na visão humana. A técnica ficaria eternizada pela *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, que começou a ser pintada oito anos após esta obra de Piero di Cosimo.



Cristo Abençoando, de Rafael

1506

Óleo sobre madeira

» Na busca pela perfeição no desenho, principalmente em relação à anatomia humana, os renascentistas muitas vezes usavam modelos vivos. Nesta pintura, Rafael vai além: o rosto de Jesus se assemelha ao do próprio pintor. A obra é de um detalhismo impressionante. Os cabelos foram pintados fio a fio e o corpo é modelado de forma bem próxima à realidade. A sensação de movimento da figura, como se ela fosse projetada para fora do quadro, parece ter influência das técnicas de Leonardo da Vinci, mestre muito estudado por Rafael.

ROMA

Enquanto se consolidava a grande temporada do Renascimento, a Igreja desejava reassumir o poderio de outrora, investindo em reformas e obras majestosas para transformar o Vaticano em uma cidade mais monumental que a Roma antiga.

Estudo de fortificação para Porta al Prato, de Michelangelo Buonarroti



1529-1530
Lápis, bico de pena e aquarela sobre papel

» A preocupação com a matemática reposicionou a atuação dos artistas, que passaram a assumir papéis de engenheiros, cientistas e inventores. Reconhecido como exímio arquiteto, Michelangelo foi convidado a participar do comitê dos Nove da Milícia, constituído para completar as obras de defesa da cidade. Nomeado governador e procurador-geral das fortificações, o artista elaborou minuciosos estudos sobre os pontos de defesa. Seu projeto para a Porta al Prato transformou as muralhas em máquinas de defesa, sem deixar de lado a preocupação estética. Já no *Estudo de Porta al Prato*, o artista se inspira nas ruínas romanas, estudadas por Michelangelo. As monumentais colunas serviriam para abrir passagem ao papa Pio IV entre as muralhas de Roma.

Cabeça da Virgem, de Rafael

1518-1520
Óleo sobre madeira

» O pequeno quadro representa o busto da Virgem com a cabeça e os olhos voltados para uma cena que não pode ser vista pelo espectador. Isso ocorre porque a imagem é réplica de parte de uma obra maior, a *Virgem da Pérola*, que representa o encontro da Virgem e do Menino com Santa Elisabete e o jovem João Batista. Apenas alguns detalhes diferenciam a pequena obra do CCBB de sua correspondente, que hoje integra o acervo do Museu do Prado, em Madri, na Espanha. Nesta, as vestes são menos coloridas, e a pele apresenta acabamento diferente, com característica esmaltada.



Penitência e estudo de São Jerônimo, de Mino da Fiesole

1461-1464
Baixo relevo em mármore

» A obra integra a Arca de São Jerônimo, sepulcro do santo situado na Basílica de Santa Maria Maior. Hoje restam somente esta e outras três peças do painel de mármore. Esta peça em baixo relevo, que apresenta um delicado e bem executado trabalho em mármore, conta duas cenas da vida do santo. No alto, figura Jerônimo e em sua tradicional iconografia, um eremita ajoelhado que prega e faz penitência diante de um crucifixo. Abaixo, o santo vestido de cardeal, se ocupa com os estudos.

Pietà com São Jerônimo e Santa Maria Madalena, de Il Perugino

1475
Têmpera sobre tela

» A obra é uma tradicional representação da Pietà, composição em que a Virgem segura o filho morto em seus braços. Feita sobre duas peças de tecido costuradas, possivelmente era destinada a estações de procissão. Na imagem, aparecem também Maria Madalena (à direita) e São Jerônimo (à esquerda), representado à frente de um leão. Segundo a lenda, o gigantesco animal teria aparecido no monastério, espantando todos ali presentes, com uma das patas perfurada por espinhos. Apenas São Jerônimo teve coragem de ajudar o animal, limpando e tratando o ferimento.

ALTO ASTRAL
GENTE BONITA
AMBIENTES ENERGIZANTES
OPEN FOOD
DJS TELAO
VJS de LED
QUEIMA DE FOCOS
VÁRIAS SURPRESAS

r.e.v.e.i.l.l.õ.n

Nossa Praia

nossapraiaabsb.com.br 2014

SEMPRE
→ VOCE ←
60%
DE DESCONTO

Desconto de 60% válido para os 200 primeiros assinantes do Cartão Brasileiro na compra da ingresso "Intera" no evento no lago artificial da Praia da Lagoa Sul

16
Evento não recomendado para menores de 16 anos

Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas

10/11 • CORREIO BRAZILIENSE • Brasília, domingo, 15 de dezembro de 2013 • SUPLEMENTO ESPECIAL

URBINO

Liderada por nobres guerreiros desde a Idade Média, Urbino, na Itália central, passou por importantes transformações no século XV. O foco, antes exclusivo ao ofício das armas, foi direcionado também à produção cultural e artística.



Virgem do leite e anjos, de Giovanni Boccati

1470-1475
Têmpera sobre madeira

» Após um período de pesado controle da Igreja sobre a arte, principalmente no que se refere à nudez e ao erotismo, os artistas do Renascimento reencontram os ideais da beleza greco-romana e voltam, pouco a pouco, a se desvincular de algumas censuras. A iconografia da Virgem que amamenta se populariza no final da Idade Média, quando se buscava humanizar os temas religiosos. Nesse período, Maria deixa de ser predominantemente representada como Rainha e ganha ares maternas.

Cristo morto amparado por dois anjos, de Giovanni Santi

1485-1494
Óleo sobre madeira

» Carregada de dramatismo, mas ainda com a racionalidade característica da composição pictórica renascentista, este quadro de Giovanni Santi é mais um exemplo da humanização de figuras santas. Com estigmas sangrando nas mãos e nos pés, um Cristo seminudo e desfalecido é apoiado por dois anjos que choram. Com apenas 35cm de altura, deduz-se que esta obra era destinada a uma devoção doméstica, tendência que se fortaleceu durante o Renascimento.



Retrato de Elisabetta Gonzaga, de Rafael

1503-1504
Óleo sobre madeira

» Elisabetta Gonzaga era uma das mulheres mais poderosas da cidade. Além do título de duquesa de Urbino, ela era uma estudiosa respeitada, e o escorpião pintado em sua testa sinaliza a paixão pela astrologia e pelas ciências ocultas. Elisabetta era uma grande admiradora do trabalho de Rafael. Além de protetora do pintor, foi um de seus patrocinadores mais conhecidos. Neste quadro, o detalhismo da paisagem reproduzida atrás da duquesa revela um domínio do jogo de luz típico do trabalho de Rafael.

Porta do quarto de dormir do Duque que dá acesso para a sala de audiências (Pintor anônimo)

1474-1482
Marchetaria em nogueira

» Feito com nogueira e pinho, este exemplar decorativo é dividido em quatro painéis de cada lado. Dois deles se destacam do restante, representando uma cena urbana. Enquanto as construções chamam atenção no primeiro plano, o autor revela, ao fundo, uma paisagem composta pelo mar, por um veleiro e dois pequenos barcos. Mesmo separados por uma grossa peça de madeira, os dois painéis criam uma sensação de continuidade, possibilitada pelo delicado trabalho de perspectiva.



Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas

12/13 • CORREIO BRAZILIENSE • Brasília, domingo, 15 de dezembro de 2013 • SUPLEMENTO ESPECIAL

MILÃO

Com o objetivo de transformar Milão em um centro do humanismo, o duque Ludovico, investe na decoração das construções. Em 1493, da Vinci chega à cidade e introduz inovações que iriam influenciar todos os seus sucessores



Leda e o Cisne, de Leonardo da Vinci

1504-1508
Óleo sobre madeira

» Após uma viagem a Roma no início do século 16, Leonardo chega a Milão sob a influência dos mestres da Antiguidade Clássica. A cena mitológica de Leda e o Cisne é carregada de sensualidade. A versão exposta no CCBB é uma das cópias desta obra-prima, cujo original foi perdido em virtude das más condições de conservação.

Adoração dos Pastores, de Lorenzo Lotto

1525-1535
Óleo sobre tela

» A riqueza cromática desta obra evidencia o domínio técnico de Lotto sobre o jogo de chiaroscuro. Sob a penumbra, os personagens e animais em segundo plano emolduram a cena principal. Encomendada para devoção privada, o pintor curiosamente pinta os pastores, à direita, com o rosto dos patrocinadores.



Casamento de Santa Catarina, de Il Parmigianino

Século 16
Óleo sobre tela

Com cores fortes e atmosfera onírica, Parmigiano conta o sonho de Santa Catarina, no qual a jovem se casa com Cristo. Confundido entre anjos, Jesus, ainda pequeno, coloca a aliança de noivado no dedo da santa. A pintura é da Igreja de San Giovanni Evangelista, de Parma, onde há uma grande coleção de afrescos do mesmo pintor.

Retrato de um cavalheiro flautista, de Girolamo da Brescia

1540
Óleo sobre tela

» Apesar de ter sido criada em 1540, essa obra de Girolamo da Brescia se assemelha a correntes artísticas que marcariam a história anos depois, popularizadas no trabalho de Caravaggio (1571-1610), Rembrandt (1606-1669) e Vermeer (1623-1675). Para a época, a imagem pode ser considerada intensa e original, a começar pelo próprio tema, um retrato que em muito se diferencia das cenas pastorais e religiosas.





VENEZA

A última galeria da exposição aponta um momento intermediário entre o Renascimento e o Maneirismo. Os quadros são marcados pela dramaticidade e pela representação de figuras santas cada vez mais humanizadas

Assassinao de Abel, de Tintoretto

1550
Óleo sobre tela

» Influenciado pelas novidades vindas da Itália central, principalmente de Veneza, Tintoretto imprime naturalismo e dramaticidade por meio de um sensível contraponto de luz e sombra. A agressividade é ressaltada pela sensação de movimento, da retorção dos corpos seminus e da agitação das folhagens das árvores. A composição pictórica dá espaço também à delicadeza, expressada pela mão de Abel suspensa no ar, como se representasse o espanto do personagem.



Alegoria da Batalha de Lepanto, de Veronese

1571
Óleo sobre tela

» Sobre o campo da batalha que marca a história de Veneza, ocorreu em 7 de outubro de 1571, Veronese cria uma espécie de cortejo de santos, reunidos sobre uma espessa nuvem. A composição reúne figuras ligadas à história da cidade, como os santos Pedro, Marcos e Roque, patronos de Veneza. Debaxo dessa cena, os navios são auxiliados por um anjo à direita, que atira flechas contra as naves otomanas. Todos esses elementos, reforçados pela iluminação, sugerem a intervenção divina na guerra.



Brasal Apresenta: **os MELHORES do MUNDO**

TNCS Sala Villa Lobos

21 e 22 de Dezembro

Sábado e Domingo

Info: **61 3325 6256**

Ingressos já a venda na Bilheteria do Teatro e na Ingresso.com

PRÓXIMO FIM DE SEMANA

SEMPRE VOCE e 50% DE DESCONTO

Carro Brasileiro

Mestres do Renascimento – Obras-primas italianas

14/15 • CORREIO BRAZILIENSE • Brasília, domingo, 15 de dezembro de 2013 • SUPLEMENTO ESPECIAL

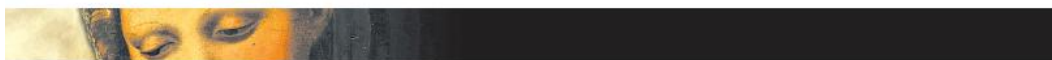
Fotos: Tima Cobrinho/Esp. CB/OA Press



Atores do Arautos do Renascimento:
pequenas cenas do *Do ente
imaginário*, peça de Molière

Cultura para todos os lados

Exposição vai além da galeria principal, com atividades lúdicas e oficinas para quem quiser aprender um pouco mais sobre o período



Paralelamente à exposição, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece diversas atividades para enriquecer a experiência dos visitantes que passam pela exposição *Mestres do Renascimento — Obras-primas italianas*. Por meio de visitas orientadas, oficinas e intervenções cênicas especialmente desenvolvidas com base no contexto histórico e cultural da mostra, o público pode descobrir curiosidades sobre os pintores e até mesmo tentar se igualar a mestres como Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Nas visitas orientadas, os monitores direcionam o olhar do público a detalhes curiosos, como simbologias presentes nas imagens, contextualização histórica e informações relevantes de cada obra. “Nós compartilhamos conhecimentos de bastidores e detalhes que não estão evidentes na imagem. Em muitos casos, a obra expressa muito mais do que aparenta”, afirma a mediadora Anne Vecchi.

Durante a semana, as visitas podem ser agendadas para grupos e escolas. Nos fins de semana, os mediadores ficam à disposição do público espontâneo para dar informações sobre as obras e tirar dúvidas dos visitantes. “É muito interessante ver a reação das crianças. Muitas vezes, eles parecem desinteressados, mas ficam loucos quando a gente fala da relação entre os pintores renascentistas e os personagens do desenho animado *Tartarugas Ninjas*”, revela a mediadora.

A química Daphne Muniz, 30 anos, aproveitou o fim de semana para levar as filhas Liz (10) e Lara (11) para aprender um pouco mais sobre as obras. “Não é todo dia que a gente tem a oportunidade de ver de perto o trabalho de artistas tão importantes. Isso tudo sem precisar viajar para outro país. E as

crianças reconhecem isso: minha filha chegou a perguntar se somos pessoas privilegiadas por estar diante dessas obras”, conta.

Os dias de maior movimento são acompanhados de uma programação diversa. Nas noites de sexta-feira e nos fins de semana, quem transita pelo CCB pode topor com figuras pra lá de renascentistas, trajando roupas de época e se comportando como se acabassem de sair de um quadro de Rafael. O *Arautos do Renascimento*, grupo composto por quatro atores, realiza intervenções e fazem pequenas cenas do *Doente imaginário*, peça escrita no século 17 por Molière.

“A gente trabalha como uma trupe itinerante no museu. Durante todo o dia, fazemos intervenções pontuais entre os visitantes. Quando a fila está maior, encenamos durante 20 minutos, incentivando a participação do público”, detalhou a atriz Marina Menezes.

Teoria e prática

Inspirados pelas obras vistas na galeria, crianças e adolescentes podem soltar a criatividade no Pavilhão I, mais conhecido como Caixa de Vidro. O local está preparado com material de desenho e pintura, livros e vídeos sobre as obras expostas no CCB. O espaço conta com atividades lúdicas nas noites de sexta e no fim de semana.

Para acalmar a agitação dos filhos, o advogado Rodrigo Augusto, 42 anos, aproveitou a oportunidade e partiu para a atividade prática. “É importante que as crianças frequentem os museus desde pequenas, tanto para adquirir mais conhecimento como para a sua formação como público. Mas quando eles ficam agitados, é importante um espaço como o ateliê para eles descarregarem as energias”, acredita.



O advogado Rodrigo aproveitou a oportunidade com os filhos: mais conhecimento

SERVIÇO

Visitas orientadas

As visitas podem ser realizadas para grupos de até 30 pessoas, com agendamento prévio pelos telefones (61) 3308-7623 / 7624. De terça a quinta, às 12h, às 13h, às 18h e às 20h; na sexta, às 13h.

Arautos do Renascimento

Intervenções e apresentações teatrais com duração de 20 minutos. Sextas, às 18h30 e às 20h. Sábados e domingos, às 15h, às 17h e às 19h30. Classificação indicativa livre.

Atividades lúdicas

Materiais de pintura, livros e vídeos sobre o Renascimento estão à disposição do público no Pavilhão I nas sextas, das 18h às 21h, e nos sábados e domingos, das 9h às 21h. Entrada franca e classificação indicativa livre.

A filosofia no renascimento

Palestra em 14 de dezembro, às 20h, sobre *Leonardo da Vinci: vida e obra sob o olhar da filosofia*. Em 21 de dezembro, às 20h, palestra sobre *O Simbolismo e filosofia por trás das obras mais conhecidas do Renascimento*. Duração: 80 minutos. Entrada franca e classificação indicativa livre.

Na ponta do lápis

A genialidade dos traços de Da Vinci não são mero fruto de inspiração. As técnicas renascentistas resultam de estudos e experimentações que foram refinadas ao longo de séculos de arte. Mas quem quiser cortar caminho pode pedir ajuda dos artistas Mateus Gandara e Daniel Lopes. Nas terças, nas quintas, em sábados e domingos, a dupla oferece gratuitamente a oficina *Desenhando no Renascimento — Fundamentos da teoria e prática do desenho renascentista*, com aulas práticas que abrangem as principais heranças do período: geometria, anatomia e perspectiva.

“Quanto melhor o entendimento dos fundamentos lógicos e subjetivos do desenho, melhor será o desenhista. Mas um bom desenhista nem sempre é um sujeito muito criativo. E a criatividade, ao meu ver, está além do talento e da técnica, além da dedicação e da assiduidade e além do comprometimento. Está no gosto de criar”, acredita o artista Mateus Gandara.

A partir do uso de giz de cera e carvão, os artistas oferecem uma aula introdutória referente

aos ateliês do Renascimento italiano e três minicursos, divididos nos temas Desenho de Observação, Desenho de Perspectiva e Desenho Sequencial. Enquanto os dois primeiros trabalham a parte mais técnica, o último explora a produção de pequenas histórias.

“Exploramos a capacidade dos alunos de produzirem narrativas com texto e imagens, a partir de exercícios de explosão criativa, tal como tentar desenhar 100 coisas diferentes no intervalo de 10 minutos. A seguir, escolho dez desses desenhos e peço que escrevam uma história coerente com eles”, explica.

Muitos pais participam da oficina apenas para acompanhar seus filhos e acabam se surpreendendo, descobrindo neles próprios um potencial nunca antes explorado. Por isso, oficinas estão abertas a participantes de todas as idades. “Acho muito importante proporcionar um momento de envolvimento familiar, que é precioso. Chega a ser mais importante do que seguir à risca o cânone da arte ocidental”, conclui o artista.

Santa tartaruga!

Inspiração em seus pintores italianos favoritos, o rato Mestre Splinter batizou as pequenas tartarugas mutantes como Rafael, Michelangelo, Leonardo e Donatello. A ligação com a Itália continuou durante a adolescência: os jovens ninjas são loucos por pizza, tradicional iguaria da culinária italiana.

Diversão & Arte

TURBILHÃO COM RAÍZES

Com estreia em Brasília, exposição reúne obras do pintor russo Wassily Kandinsky e traz à capital um tesouro hoje espalhado por nove museus da Rússia e quatro coleções privadas da Europa

• NATHANACELI

Wassily Kandinsky não chegou à abstração que o mundo parou o mundo por acaso. Também não foi uma opção estética calculada de acordo com os vários setores da arte naquela primeira metade do século 20. As explosões coloridas do pintor russo que hoje valorizam as coleções dos maiores museus do mundo foram de anos de escarvalho com as raízes da cultura popular russa, com os traços usados por povos do norte, com a simplicidade colorida das casas dos camponeses, com as paisagens deslumbrantes do país e com a crença que o artista tem também uma missão espiritual. Para se ter uma noção desse conjunto de influências, seria preciso percorrer pelo menos oito museus do Interior da Rússia, além de uma boa dose de pesquisas do Museu Histórico de São Petersburgo, numa espécie de caça a Kandinsky. A ajuda de curadoras Evgenia Petrova, diretora do museu, e Joseph Kibitky facilitou o percurso para o público brasileiro ao selecionar as obras da exposição Kandinsky: Isso começa num ponto, em partir de amanhã no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Com mais de 150 obras provenientes de nove museus russos e de coleções particulares da França, Alemanha, Áustria e Inglaterra, a exposição estreia em Brasília antes de seguir para Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte até novembro de 2015. Nascida de uma parceria entre o Museu de São Petersburgo e a produtora ArtA, a exposição custou R\$7,2 milhões e é mais complicada do que a logística para reunir as obras. "É impossível que uma exposição tenha obras como essas que ficam tanto tempo fora de casa", explica Rodolfo de Althayde, um dos sócios da ArtA.

Petrova e Kibitky quiseram montar um percurso no qual o público pudesse contextualizar a trajetória do pintor e compreender como ele chegou à abstração. "Normalmente, se faz exposições em que há apenas obras abstratas de Kandinsky, e as pessoas pouco conhecem sobre os trabalhos não abstratos dele", diz Petrova. O artista nasceu em 1866, estudou direito e economia porque não via futuro na pintura. Teia, tinta e pincel só entraram em sua vida por volta dos 30 anos. Como justiça e etígrafo ele foi enviado a uma expedição no norte da Rússia, onde sua pintura começou a amadurecer e tomar os rumos que o levariam a ser considerado o primeiro pintor abstrato da história da arte. As cores dos traços usados pelos povos nômades do norte, suas práticas místicas que envolviam o xamanismo, os interiores coloridos das casas, os contos populares e as canções folclóricas encantaram o artista, assim como uma leva de pintores simbolistas empenhados em estudar, captar e alma e revelar o "grande norte" da Rússia.

Peças populares

Algumas dessas contemporâneas tiveram importante participação no cenário da época e por isso estão entre as escolhas dos curadores para a exposição em Brasília, que tem ainda peças de arte popular e de práticas xamânicas. Entre elas, estão Gábrile Múdnir, que foi mulher do artista, Kazimir Malevich, que passou pela abstração antes de assumir de vez o suprematismo, e Mikhail Larionov e Nikoláievich Filónov, duas jotas da arte russa segundo Petrova.

Algumas das primeiras pinturas de Kandinsky — registros em miniatura pintadas em vidro de povos como os Zyrtane e os Kémi, habitantes das florestas do norte do país — estão na exposição, ao lado das paisagens, sempre em pequenos formatos, nas quais misturava as montanhas e os vilarejos da região. São pontos de partida fundamentais para compreender a trajetória do artista. Ele costumava dizer que sentia um turbilhão quando entrava na casa dos nativos. "Ele se interessou por esse tipo de manifestação e não estava só. No fim do século 19, muitos artistas russos voltaram os olhos para a mística dos povos do norte, que eram povos da floresta", avisa Petrova, que incluiu obras de contemporâneos de Kandinsky na exposição para contextualizar um momento particular da pintura russa.

"Ele deu muita importância à arte popular e essa era uma tendência no Ocidente." Por volta de 1910, o pintor percebeu que não precisava das figuras para evocar o tal turbilhão e começou a montar os primeiros estudos abstratos.

Para Kandinsky, cor e forma eram suficientes para expressar as necessidades interiores e foi em busca de adeptos dessa ideia que ele fundou o grupo O cavaleiro azul, com Franz Marc, em Munique, na primeira década do século 20. O artista acreditava no Intencionalismo como prática vital para a linguagem artística e fazia questão de agrupar ao grupo pintores de várias nacionalidades, especialmente russos e alemães. "Para ele, por princípio, a arte era internacional, por isso decidimos mostrar todas as obras juntas. Em 1911, Kandinsky fundou o abstracionismo na Rússia", conta Petrova.

O pintor também rodou o mundo e influenciou boa parte dos artistas que, na época, procuravam expandir a linguagem simbólica e representativa. Morou na Alemanha, mas precisou deixar o país no início da Segunda Guerra. Foi para a Suíça e, depois, para Paris, onde morreu em 1944. Além de admitir em um movimento internacional de arte, Kandinsky mergulhava na teoria como forma de aprofundar e contextualizar os conceitos com os quais trabalhava. Para isso, as relações entre arte, literatura e música eram essenciais. Em Paris e depois no plano, ele discorreu sobre a importância da forma e da cor em delimitação da representação na pintura e do espiritual na arte é um livro de abstração e a possibilidade de o artista explorar a própria alma por meio da pintura. O artista em contato do compositor austríaco Arnold Schönberg, que também pluriava e cuja música atonal encorajava paralelos na pintura de Kandinsky, especialmente na fase em que deu aulas na escola Bauhaus. Para Kibitky, a coerência é uma das marcas de um dos maiores nomes da pintura russa. "Ele foi o único pintor que, até sua morte, em 1944, ficou no abstracionismo. Todos os outros pintores acabaram voltando ao figurativismo. Kandinsky fez o contrário."



A figura não foi se estendendo até perder os contornos para a abstração



A exposição mostra os trabalhos menos conhecidos da fase figurativa do russo



Em Brasília, de esquerda, a direita

Kandinsky pintou belas paisagens até dar início à abstração, sempre explorando o jogo de cores

20
MILHÕES DE EUROS
é quanto vale um quadro de Kandinsky hoje

R\$ 7,2
MILHÕES
é quanto custou a exposição

KANDINSKY: TU DO COMEÇA NUM PONTO

Exposição com 150 obras de Wassily Kandinsky e de outros 26 pintores russos. Abertura amanhã, às 20h, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Sítio de Cultura S4, Techo 20. Visitação até 12 de janeiro, de quarta a segunda, das 9h às 20h.



Curadora Evgenia Petrova criou um percurso para apresentar a trajetória do artista ao público

Diversão & Arte

TURBILHÃO COM RAÍZES

Com estreia em Brasília, exposição reúne obras do pintor russo Wassily Kandinsky e traz de capital um tesouro hoje espalhado por nove museus da Rússia e quatro coleções privadas da Europa

• NATHAN MACIEL

Wassily Kandinsky não chegou à abstração que o mundo parou o mundo por acaso. Também não foi uma opção estética calculada de acordo com os vários setores da arte naquela primeira metade do século 20. As explosões coloridas do pintor russo que hoje valorizam as coleções dos maiores museus do mundo foram de anos de escrutínio com as raízes da cultura popular russa, com os traços usados por povos do norte, com a simplicidade colorida das casas dos camponeses, com as paisagens deslumbrantes do país e com a crença de que o artista tem também uma missão espiritual. Para se ter uma noção desse conjunto de influências, seria preciso percorrer pelo menos oito museus do Interior da Rússia, além de uma boa dose nas salas do Museu Estadual de São Petersburgo, numa espécie de caça a Kandinsky. A ajuda de curadoras Evgenia Petrova, diretora do museu, e Joseph Kibitky facilitou o percurso para o público brasileiro ao selecionar as obras da exposição Kandinsky: Isso começa num ponto, em cartaz a partir de amanhã no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Com mais de 150 obras provenientes de nove museus russos e de coleções particulares da França, Alemanha, Áustria e Inglaterra, a exposição estreia em Brasília antes de seguir para Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte até novembro de 2015. Nascida de uma parceria entre o Museu de São Petersburgo e a produtora ArtA, a exposição custou R\$7,2 milhões e é mais complicada do que a logística para reunir as obras. "É impossível que uma exposição tenha obras como essas que ficam tanto tempo fora de casa", explica Rodolfo de Althayde, um dos sócios da ArtA.

Petrova e Kibitky quiseram montar um percurso no qual o público pudesse contextualizar a trajetória do pintor e compreender como ele chegou à abstração. "Normalmente, se faz exposições em que há apenas obras abstratas de Kandinsky, e as pessoas pouco conhecem sobre os trabalhos não abstratos dele", diz Petrova. O artista nasceu em 1866, estudou direito e economia porque não via futuro na pintura. Teia, tinta e pincel só entraram em sua vida por volta dos 30 anos. Como jurista e etnógrafo ele foi enviado a uma expedição no norte da Rússia, onde sua pintura começou a amadurecer e tomar os rumos que o levariam a ser considerado o primeiro pintor abstrato da história da arte. As cores dos traços usados pelos povos nômades do norte, suas práticas místicas que envolviam o xamanismo, os interiores coloridos das casas, os contos populares e as canções folclóricas encantaram o artista, assim como uma leva de pintores simbolistas empenhados em estudar, captar e alma e revelar o "grande norte" da Rússia.

Peças populares

Algumas dessas contemporâneas tiveram importante participação no cenário da época e por isso estão entre as escolhas dos curadores para a exposição em Brasília, que tem ainda peças de arte popular e de práticas xamânicas. Entre elas, estão Gábor Mátér, que foi mulher do artista, Kazimir Malevich, que passou pela abstração antes de assumir de vez o suprematismo, e Mikhail Larionov e Nikoláievich Filónov, duas jotas da arte russa segundo Petrova.

Algumas das primeiras pinturas de Kandinsky — registros em miniatura pintadas em vidro de povos como os Zyrtane e os Kémi, habitantes das florestas do norte do país — estão na exposição, ao lado das paisagens, sempre em pequenos formatos, nas quais misturava as montanhas e os vilarejos da região. São pontos de partida fundamentais para compreender a trajetória do artista. Ele costumava dizer que sentia um turbilhão quando entrava na casa dos nativos. "Ele se interessou por esse tipo de manifestação e não estava só. No fim do século 19, muitos artistas russos voltaram os olhos para a mística dos povos do norte, que eram povos da floresta", avisa Petrova, que incluiu obras de contemporâneos de Kandinsky na exposição para contextualizar um momento particular da pintura russa.

"Ele deu muita importância à arte popular e essa era uma tendência no Ocidente." Por volta de 1910, o pintor percebeu que não precisava das figuras para evocar o tal turbilhão e começou a montar os primeiros estudos abstratos.

Para Kandinsky, cor e forma eram suficientes para expressar as necessidades interiores e foi em busca de adeptos dessa ideia que ele fundou o grupo O cavaleiro azul, com Franz Marc, em Munique, na primeira década do século 20. O artista acreditava no Intencionalismo como prática vital para a linguagem artística e fazia questão de agrupar ao grupo pintores de várias nacionalidades, especialmente russos e alemães. "Para ele, por princípio, a arte era internacional, por isso decidimos mostrar todas as obras juntas. Em 1911, Kandinsky fundou o abstracionismo na Rússia", conta Petrova.

O pintor também rodou o mundo e influenciou boa parte dos artistas que, na época, procuravam expandir a linguagem simbólica e representativa. Morou na Alemanha, mas precisou deixar o país no início da Segunda Guerra. Foi para a Suíça e, depois, para Paris, onde morreu em 1944. Além de admitir em um movimento internacional de arte, Kandinsky mergulhava na teoria como forma de aprofundar e contextualizar os conceitos com os quais trabalhava. Para isso, as relações entre arte, literatura e música eram essenciais. Em Paris e depois no plano, ele discorreu sobre a importância da forma e da cor em delimitação da representação na pintura e do espiritual na arte em um livro de abstração e a possibilidade de o artista explorar a própria alma por meio da pintura. O artista em contato do compositor austríaco Arnold Schönberg, que também pluriava e cuja música atonal encorajava paralelos na pintura de Kandinsky, especialmente na fase em que deu aulas na escola Bauhaus. Para Kibitky, a coerência é uma das marcas de um dos maiores nomes da pintura russa. "Ele foi o único pintor que, até sua morte, em 1944, ficou no abstracionismo. Todos os outros pintores acabaram voltando ao figurativismo. Kandinsky fez o contrário."



A figura não foi se estendendo até perder os contornos para a abstração



A exposição mostra os trabalhos menos conhecidos da fase figurativa do russo



Em Brasília, de esquerda, a curadora

Kandinsky pintou belas paisagens até dar início à abstração, sempre explorando o jogo de cores

20 MILHÕES DE EUROS
é quanto vale um quadro de Kandinsky hoje

R\$ 7,2 MILHÕES
é quanto custou a exposição

KANDINSKY: TU DO COMEÇA NUM PONTO

Exposição com 130 obras de Wassily Kandinsky e de outros 26 pintores russos. Abertura amanhã, às 20h, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Sítio de Cultura S4, Techo 20. Visitação até 12 de janeiro, de quarta a segunda, das 9h às 21h.



Curadora Evgenia Petrova apresentou a trajetória do artista ao público



Exposição no CCBB, a partir de amanhã, reúne obras do pintor russo e de seus contemporâneos, para traçar um painel histórico da abstração na arte ocidental

"Toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe das nossas sentimentos"
Wasily Kandinsky (1866-1944)

"Cada época tem a sua meta interna e sua beleza externa. Por isso, não é preciso nossa nova beleza com o velho archin [uma antiga medida russa] do passado"
Wasily Kandinsky (1866-1944)

"Em termos gerais, a cor é uma força que influencia diretamente a alma. A cor é o teclado, os olhos são o martelo, o alma é o piano, com suas muitas cordas. O artista é a mão que toca, apertando uma tecla ou outra, para causar vibrações na alma"
Wasily Kandinsky (1866-1944)

"Não devemos tender à limitação, mas à libertação. Só a liberdade nos permite acolher um futuro"
Wasily Kandinsky (1866-1944)



A pintura *Na branco* (1930), que faz parte da exposição *Kandinsky - Tudo começa num ponto*, em que serão exibidas as obras do artista russo, a partir de amanhã, no CCBB

KANDINSKY

E A LIBERDADE DA FORMA

Wagner Szermano

O russo Wasily Kandinsky (1866-1944) foi um artista russo pioneiro na arte abstrata, que, até o início do século 20, era apenas uma hipótese na arte ocidental. É um autor fascinante, que criou, solista e em colaboração, um lugar ao lado dos mais importantes artistas de todos os tempos, quando o assunto é a história da pintura. Sua obra, contudo, não se resume à pintura. Kandinsky foi também teórico da arte e poeta.

Kandinsky é expulso, mas o mundo ainda não conhece a obra dele em toda a sua amplitude. Ele vai além da abstração", afirma Eugenia Petrowa, vice-presidente do Museu Estatal de São Petersburgo (Rússia), que, com Joseph Klibitky, ainda a curadoria da mostra Tudo começa num ponto, a ser inaugurada amanhã no Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte.

Integram a exposição 156 obras, sendo 80 obras de Kandinsky, entre elas retratos, cenas suas pintadas ao livre-vôlto. As demais obras são de contemporâneos do artista. O eixo da mostra é a biografia de Kandinsky. A exposição está dividida em nove módulos, que abordam aspectos como o ambiente espiritual do ambiente do Norte da Rússia e o diálogo entre a música e a pintura de Kandinsky, entre outros.

CONTRIBUIÇÃO A obra de Kandinsky evidência a contribuição que trouxe para a história da arte do Ocidente, que é a criação de arte nova a partir da cultura popular, nas espelhas de Eugenia Petrowa. São trabalhos de Eugenia as curadorias de duas outras mostras já apresentadas no Brasil: *Amor guarderamo* e *Colégio Lashly*.

Kandinsky começou a pintar já adulto, depois de abandonar o curso de direito, quando trabalhou a sua Sibéria. O jovem advogado observava o cristianismo de pequenas comunidades da região, seu artesanato e seus costumes. Esse período influenciou a obra de Kandinsky de polêmica suas tradições. Ele cria meios como arcos, fluxos e lambentes usados pelas povos dessa região e integra princípios religiosos místicos à sua visão da arte como manifestação simbólica e espiritual.

Outro elemento que marca toda a obra de Kandinsky, certamente aponta a curadoria, é o seu conhecimento alemão. O seu letrado de vanguarda não faz toda a sua geração ao propor que a arte fosse criada sem referências subjetivas, e não à representação das aparências das coisas. "É o que era a figuração, nas mãos de Kandinsky, vai se transformar em outra coisa: uma linguagem que equilibra a realidade no modo de pintar, no uso das cores, na busca de outras coisas", afirma Eugenia.

Vem da amizade de Kandinsky com o compositor Arnold Schönberg (1874-1951), o criador dos dodecafônicos, outra característica presente em toda a sua obra: a dissociação. "O que é matéria-prima da música de vanguarda vai se transformar no trabalho do pintor em dissociação visual", explica a curadora.



Novo amanhecer (1911), óleo sobre vidro, é exemplo de obras raramente vistas de Kandinsky que integram a mostra

ra. Para ele, a abstração é "o momento de maturidade" de Kandinsky, no qual ele conseguiu materializar um projeto teórico: "O desejo de expressar na arte a cor, o ritmo e a forma e nada mais".

Kandinsky - Tudo começa num ponto Pinturas, gravuras e objetos. A partir do sábado (16/04). No Centro Cultural Banco do Brasil (Praça de Liberdade, 450, Funcionários, 01508-110/RJ). De quarta a segunda - 10h às 20h. Entrada franca. Até 22 de junho.

LEIA MAIS NA PÁGINA 6

REPORTAGEM DE CAPA

Artista russo tornou-se o expoente ocidental do abstracionismo, após aderir e desenvolver a ideia de que a obra artística deve ser a expressão da emoção e da vida interior de seu autor

Para Kandinsky, abstração na arte é reflexo da alma



Oleo sobre tela, São Jorge (1911), do período em que Kandinsky consolida teoria a respeito do abstracionismo

Walter Scazzari

A abstração nasce da conexão de Wassily Kandinsky de que a arte deve exprimir a vida interior do artista, sem recorrer à reprodução de fenômenos naturais. As obras que ele realiza entre 1910 e 1914 são diretamente movidas por essa ideia. No entanto, de acordo com alguns estudiosos da arte, a conexão de Kandinsky na abstração ocorre com o teor da arte de que a exclusão das referências ao mundo transforme a arte "meramente em decoração, adequada a gravatas e tapetes".

Essa conexão foi levada por Kandinsky à elaboração teórica de sua forma artística, transformando-o também neste pensador da arte. Ele argumenta, em suas obras teóricas, que aspectos abstratos (como a composição) e também elementos constitutivos da imagem (ponto, linha, claro/escuro, cor) que sempre estruturam a arte, estão em constante diálogo com o mundo e passando ao primeiro plano.

Essa reflexão teórica é fruto a aprovação do artista e teóricos. "Aos olhos do crítico, en-

em há tempos arde, por exemplo, o cavalo. Talvez até mais, pois encontram no círculo mais possibilidades", escreve, defendendo criação autônoma, que sejam objetivamente artísticas.

A chamada Primeira composição abstrata, que foi o artista ser considerado o primeiro ocidental a fazer arte abstrata, seria de 1910. Mas há quem defenda que a obra é de 1912. Em texto de 1913, o artista explica que após dezoito anos de luta pacífica, "de habilidade constantemente decoreável para experimentar formas pictóricas pura e abstratamente", ele chegou à abstração.

"Quero muito tempo até que a pergunta 'O que deve a abstração ao objeto?' me puzesse novamente resposta apropriada dentro de mim", escreve Kandinsky. A resposta, explica, seriam quadros que sugerissem estados emocionais na linguagem. Recorrendo, inclusive, aos artistas que truíram raízes na música, mas principalmente a alma.

"Pintar é uma arte. É a arte é um poder que deve ser dirigido ao crescimento da alma", escreve.



Sala de CCB-MG, na Praça da Liberdade, com obras de exposição de Kandinsky: tudo começa num ponto

ATIVIDADES PARALELAS

Paralelamente à exposição Kandinsky, tudo começa a num ponto, mas sempre relacionadas ao tema de música, serão promovidas pelo CCB-MG, desde como oficina musical, laboratório sensorial, criação de histórias e vídeos curtidos. Para agendamento de grupos ou escolas, o telefone é (31) 3221-3333. Visitantes individuais devem se apresentar diretamente no ponto de

CLUBE A CONVIDA PARA A PEÇA DE TEATRO "PROIBIDO PARA MAIORES"

TEATRO É NO CLUBE A.

Aproveite as vantagens exclusivas que o Clube A preparou para você, Assinante Estado de Minas.



17 a 26 de abril
Sexta e sábado, 20h30 | Domingo, 19h
Cine Theatro Brasil Vallourec - Teatro de Câmara

Acesse em com.br/clubea e inscreva-se para participar do sorteio de pares de convites para a peça de teatro "Proibido para Maiores".

Confira o resultado dia 16/04, quinta-feira, no site do Clube A.

Quer fazer parte do Clube A?

Ligue e cadastre no jornal Estado de Minas. Capital: (31) 3262.2200 | Brasília: 800-010200



Pela pintura, artista abandonou direito

Wassily Kandinsky nasceu em Moscova, em 1866. Filho de pais divorciados, criado pela tia, que dá as primeiras noções de desenho e música. Aos 20 anos, foi estudar Direito na universidade. Formado, passa a trabalhar, mas em 1895, após lutar a expulsão dos imperadores das instituições, decide mudar-se para Munique (Alemanha), para estudar pintura.

O pleitear ingressa na escola de Anton Azbe, mas se desentende com a prática de pintar modelos, preferindo fazer paisagem ao ar livre. Toma-se amigo de Franz von Stuck (1863-1928) e Paul Klee (1879-1940). Mostra obras em coléctas, participa de salões, agrupa grupos de artistas interessados na renovação artística. Entre eles, o Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul), que vai existir entre 1911 e 1914, de inspiração expressionista, mas defendendo visualidade mais lírica, poética e intensa dramática.

É de 1912 o texto de exploração na arte, que se torna a primeira fundamentação teórica

da arte abstrata. Quando começa a primeira guerra, em 1914, Kandinsky vai para Alemanha e vai para Munique. Lança com o círculo popular de educação no ensino da arte e na reforma das museus, sendo fundado 22 instituições provinciais. A proposta política sobre a arte, na Rússia, a partir de 1922, que vai transformar o realismo em estética oficial, faz com que as obras de Kandinsky sejam banidas dos museus soviéticos.

Kandinsky volta para a Alemanha, a convite de Walter Gropius, integrando o grupo de professores que atua na Bauhaus. É de 1928 o livro ponto de partida. Em 1931, começa a expor suas pinturas em Berlim, que vai levar ao fechamento da escola, em 1932.

A maioria das 137 obras e das 300 aquarelas, pintadas entre 1926 e 1931, encontra-se dispersa em museus e coleções privadas em todo o mundo. O artista vai para a França, onde morou até 1939.



Paisagem (1928) (óleo). A obra foi criada no período em que Kandinsky influenciava o grupo de pintores que atuava na Bauhaus. É de 1928 o livro ponto de partida para a arte abstrata. O artista vai para a França, onde morou até 1939.

FOLHA DE S. PAULO

QUARTA-FEIRA, 8 DE JULHO DE 2015 | C1

ilustrada

Inclui
comida
LIVROS
Prêlo em prata
 na China abriga
 biblioteca 'mais
 isolada do mundo'

Pag. C8-9

 "No Branco",
 quadro de
 Kandinsky
 de 1920

O SOM DAS

Mostra revela mundo abstrato do russo Wassily Kandinsky, artista que construiu pinturas em que cada tom corresponde às sensações despertadas pelos graves e agudos da música

 SEAS MARTI
 DE 3 A 10 JULHO

"Um vermelho vivo pode acelerar o coração, causar dor ou até repulsa, enquanto o azul leva à paralisia. O amarelo vibra e agride o olho do jeito que o zunido estridente de uma trombeta machuca os ouvidos. A cor exerce influência direta sobre a alma, causando uma vibração emocional com seu poder psíquico."

Numa linguagem entre o científico e o esotérico, Wassily Kandinsky usava esse vocabulário para descrever o impacto das cores sobre o cérebro e o corpo do quem visava seus quadros. Lido de forma livre, seu ensaio "Do Espiritual na Arte", escrito em 1912, descreve obras que seriam explosões de farpas, raios e vórtices graves e agudos.

Toda essa energia ou dormência representada nas cores e suas formas geométricas falava mais alto que qualquer representação do mundo real das telas do artista russo, o que explica por que Kandinsky, morto aos 77, em 1944, tenha abolido a figuração para construir um mundo abstrato.

Seu universo de cores e formas puras, em linhas, triângulos, círculos, garfos e garrafinhas, ressurge em toda a sua potência cromática — esonora — numa mostra com 150 obras do artista e de seus contemporâneos no Centro Cultural Banco do Brasil paulistano.

Depois de uma turnê que passou por Brasília, Rio e Belo Horizonte, a exposição deve usar a marca do 1 milhão de visitantes com essa última parada — uma multidão aguarda por sua leveza ao mesmo tempo estranha e desafiadora. Kandinsky é pop. Não no sentido Coca-Cola de um Andy Warhol, mas porque se firmou como uma voz singular num terreno dividido entre os cubistas de Paris e os construtivistas revolucionários aquilados em Moscou.

Ou seja, no papel de paladino da abstração na era das

vanguardas que marcaram o início do século 20, Kandinsky rejeitava a ideia de retratar o mundo em cubos fragmentados, que considerava um retrocesso formalista, ao mesmo tempo em que se opunha à instrumentalização da arte pela política na Revolução Russa. Querida uma arte pura.

Em Moscovo, onde viveu boa parte da vida, Kandinsky foi uma das figuras mais fortes do Cavaleiro Azul, movimento de artistas que pensava a arte não como representação, mas como manifestação de impulsos espirituais.

Nesse sentido, ele abandonou suas representações mais realistas de castelhas, rios e igrejas, que pintava ainda influenciado pelos impressionistas com cores estridentes e densas camadas de tinta, para adentrar um terreno menos apoiado aos contornos do mundo real.

"Sua obra inaugura o caminho para a arte abstrata", observou Evgenia Petrova, do Museu Estatal Russo, em São Petersburgo, que apresentou obras para a exposição. "É o lirismo desvinculado da representação, uma obra voltada para a subjetividade e o mundo interior do ser humano."

JAZZ E FÓRIA

Uma pintura de São Jorge, tela de 1911, inaugura essa narrativa na mostra paulistana. É o primeiro quadro a passar um bônus firmado de cores mais ou menos brilhantes. Só olhando com atenção é possível decifrar ali a silhueta de um homem a cavalo, empunhando uma lança e o dragão encolhido aos seus pés.

Mais adiante, Kandinsky omite na base do faix musical de sua obra. É uma influência estranha do compositor Arnold Schönberg, que cambaou no mesmo ano em que pintou "São Jorge", abrindo caminho para as suas séries de "Composições" e "Improvisações".

"No encontro com Schönberg, Kandinsky teve comeca

A TEORIA COLORIDA DE KANDINSKY

Quando o artista via uma cor, ele ouvia um instrumento

amarelo
TROMBETA

TROMBETA

tem despena ideia de loucura, raiva e penitência, aparecendo nas pinturas em formas angulosas, como sons agudos

laranja
VIOLINO

VIOLINO

suave e ruidoso ao sério, também mais reconhecido em formas pontiagudas

vermelho
TAMBOR

TAMBOR

entre a excitação e a resposta, cor está no meio do espectro podendo variar entre agudo e grave

azul
VIOLONCELO

VIOLONCELO

grave e profunda, essa cor aparece em formas arredondadas, dando a ideia de luz, paz ou tristeza

violeta
FAGOTE

FAGOTE

mais grave que o azul, essa cor costuma indicar uma desolação mórbida, a morte em seu sentido mais drágico

preto
PAUSA FINAL

PAUSA FINAL

sem indica fim da composição e ao mesmo tempo dá a ideia de desesperança e imobilidade

branco
SILÊNCIO

SILÊNCIO

ao contrário da pausa final, esse é um silêncio mais otimista, que serve de pano de fundo para a maioria das telas

de que cada nota musical era ligada a uma cor", diz Petrova. "Do mesmo jeito, lição as cores aos estados do ânimo."

Famoso por enxergar suas telas como silêncios abstratos, Kandinsky também seria revisito décadas depois à luz do jazz nos Estados Unidos, outro gênero ancorado no improviso — equívocos e sons em seus respingos erráticos de Jackson Pollock sobre a tela.

Essa fúria, no entanto, passa ao largo de Kandinsky. Mais serenos, os azuis — órgão, flauta, violoncelo — aparecem com maior frequência em suas telas do que os vermelhos — violino, tuba —, embora equilibrados por alguns amarelos — trombetas agudas — num universo quase sempre todo feito de branco — o silêncio.

WASSILY KANDINSKY

QUANDO de que. a seg., das 9h às 21h; até 28/9
 ONA CUBA SP, e Avenida Paulista, 112, tel. (11) 3113-3651
 QUANTO grãtia

INGRESSOS

COM APLICATIVO, PÚBLICO PODE SE LIVRAR DE FILAS

Vista por cerca de 900 mil pessoas desde que entrou em cartaz no início do ano em Brasília, a mostra de Wassily Kandinsky deve levar multidoes ao Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Para evitar filas, a instituição fechou uma parceria com a Ingresso Rápido que possibilita agendar visitas por meio de um aplicativo. Basta levar o celular com o código QR, que o visitante terá acesso gratuito à mostra com hora marcada. Mais detalhes estão no site ingressorapido.com.br.

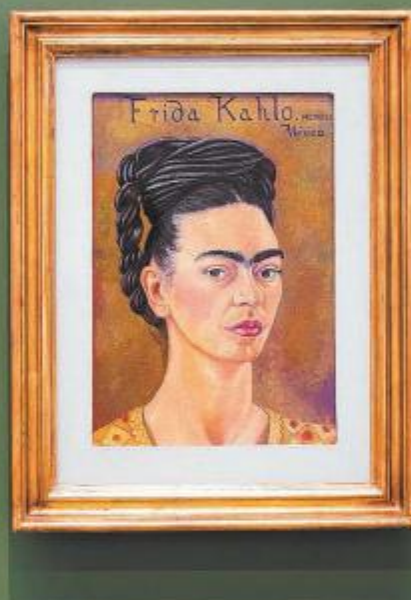
FOLHA guia

O ROTEIRO MAIS COMPLETO DE SÃO PAULO
25 de setembro a 1º de outubro de 2015

restaurantes | 93
Dicas para aproveitar a
Restaurant Week, que
começa na segunda (28)

cinema | 14
Estreia do novo filme
de Roman Polanski,
"A Pele de Vênus"

Parte integrante da Folha de S. Paulo de 25 de setembro de 2015. Ano 19. Nº 967. Não pode ser vendido separadamente. Foto: Felipe Gabriel/Projeto/Folha press.



"Autorretrato com
Vestido Vermelho
e Dourado" (1941)

CONEXÕES SURREAIS

Instituto Tomie Ohtake inaugura mostra
com obras da artista mexicana Frida Kahlo
e de mulheres influenciadas por ela | 8



Universos íntimos

Instituto Tomie Ohtake recebe a partir de domingo (27) mostra sobre Frida Kahlo e outras surrealistas; veja destaques

› Marlana Agunzi e Marlana Marinho

› Ilustrações Patricia Brandstatter

O rosto de Frida Kahlo (1907-1954) estampa bolsas, camisetas e até ímãs de geladeira. Ícone do feminismo, ela é lembrada por suas cores, suas sobrancelhas grossas e pelo drama de sua vida —o acidente em que fraturou a coluna, os abortos sofridos, a conturbada relação com o pintor Diego Rivera (1886-1957). “A figura de Frida é muito comercializada e, muitas vezes, acabam não focando sua obra e suas qualidades como artista”, afirma a pesquisadora Teresa Arq.

Teresa assina a curadoria de “Frida Kahlo - Conexões entre Mulheres Surrealistas no México”, exposição que estreia no domingo (27) no Instituto Tomie Ohtake com a proposta de mostrar o contrário desta figura pop da artista.

Na mostra, Frida aparece como influência para 15 artistas surrealistas nascidas ou radicadas no México, como Remedios Varo, Alice Rahon, Jacqueline Lamba e María Izquierdo.

Cerca de cem obras compõem a exposição, sendo 20 telas e 13 desenhos em papel de autoria de Frida. Os outros itens expostos conectam, por meio de núcleos temáticos, a pintora e essas mulheres que conviveram com ela ou que se inspiraram em sua obra.

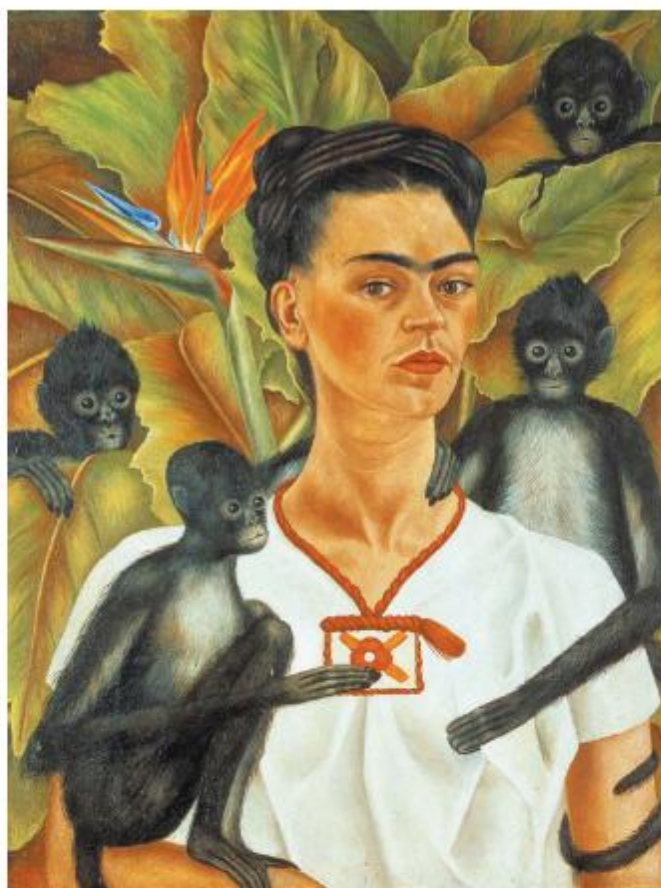
“Os únicos trabalhos que não são de mulheres estão em um contexto de recriar o mundo de Frida. Há, por exemplo, retratos realizados por Nickolas Muray, que foi seu amante”, explica a curadora.

Para que você também compreenda o universo íntimo da pintura de Frida e das demais artistas, o “Guia” selecionou algumas obras e cinco eixos aos quais é importante ficar atento na hora de visitar a exposição.

R. Coropés, 88, Pinheiros, tel. 2245-1900. Ter. a dom.: 11h às 20h. Até 10/11/2016. Ingr.: R\$ 10 (grátis p/ menores de 10 anos, e ter.). CC: AE, D, M e V. Ingr. p/ Ingresse.com. | * | &

Autorretrato

Pintado por Frida Kahlo em 1943, **"Autorretrato com Macacos"** (foto) dá início à exposição. Na tela, a artista mexicana aparece cercada por quatro símios que, de acordo com a curadora, têm uma simbologia erótica com a roupa usada por Frida. "O retrato fala de seu amor pela vida e pelo México", diz. Os autorretratos são manifestações pictóricas muito utilizadas pelas artistas, que exploram sua identidade e seus mitos pessoais por meio deles. A mostra reúne cerca de dez autorretratos de Frida —ela chegou a pintar em torno de 55 durante sua vida. "As obras dessas mulheres têm um conteúdo mais íntimo, o que é universal. Qualquer um pode perceber a emoção que Frida representava: a dor, o erotismo, o vínculo com a família", afirma Teresa.



©2015 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust

capa

cerca de 100 obras
compõem a exposição
no Tomie Ohtake



©Alice Rahon Soto, Collection Museo de Arte Moderno

Conexões

A maior parte das artistas que compõem a exposição conheceram Frida Kahlo—outras se inspiraram nela. A francesa Alice Rahon pintou **"Balada para Frida Kahlo"** (1956; foto), que narra cenas de sua vida com Frida no México. "Alice, assim como Frida, teve poliomielite quando criança, mancava de uma perna e sofreu um acidente que a deixou imóvel por um ano", conta a curadora.



© 2015 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust

Núcleo familiar

A conturbada relação entre Frida Kahlo e Diego Rivera serviu de inspiração para alguns quadros da artista, caso de **“O Abraço de Amor do Universo, a Terra (México), Diego, Eu e o Senhor Xólotl”** (1949; foto). Ao se retratar segurando Rivera como um bebê, Frida mostra como encarava o relacionamento. “Nas cartas, a atitude dela era de cuidar e atentar para que ele não adoecesse”, comenta a curadora. Há também

“Diego em Meu Pensamento” (1943; pág. 8). Nele, Frida pinta um autorretrato vestida de tehuana —as mulheres do istmo de Tehuantepec, no México, eram imponentes— e insere a imagem de Rivera no centro de sua cabeça. Algumas telas fazem referência ao espaço doméstico, caso da cozinha. Enquanto artistas como Frida e Rosa Rolanda usavam o local como ponto de festa, outras, como Remedios Varo e Leonora Carrington, a viam como laboratório de criação.





Natureza-morta

Pintar era a conexão de Frida com a vida e o mundo. Quando estava confinada na cama, por conta das dores e das cirurgias na coluna, ela pintava. Muitos de seus quadros eram naturezas-mortas. No geral, as frutas apareciam abertas, com as polpas suculentas à mostra, de forma tentadora, o que pode ser relacionado ao sexo. Mas em outras, elas surgiam machucadas, evocando à sua própria dor. Ao andar pela exposição, procure

“A Noiva que se Espanta ao Ver a Vida Aberta” (1943; foto), da própria artista. Há uma mesa com mamões e melancias cortadas e, ao fundo, uma boneca vestida de noiva: trata-se de uma lembrança de quando Frida viajou a Paris, em 1939, com a artista francesa Jacqueline Lamba. “Frida lavou o vestido da boneca, a vestiu novamente e guardou como uma recordação de Jacqueline, com quem teve uma relação de amizade e também erótica”, conta Teresa.



16 artistas participam da mostra, incluindo Frida

Visões do corpo

Vale ficar de olho em “Desnudo (Frida Kahlo)” (1930; foto), de Diego Rivera. A litografia retrata Frida nua, sem qualquer imperfeição —ela tinha vários defeitos físicos, como uma perna mais fina e menor do que a outra. “Geralmente, no surrealismo, os homens erotizavam o corpo feminino”, conta Teresa Arcq. Já Frida e as outras artistas os pintavam diferente. “Há o corpo ligado à impossibilidade de a mulher ter a mesma liberdade que o homem, e também o corpo como lugar de criação”, completa.



capa



Além das obras

Avis —filme sobre a artista Bridget Tichenor.

Figurinos e adereços similares aos que Frida Kahlo usava, de influência indígena, também estarão expostos no instituto a partir do domingo (27).

Já na segunda semana do evento, a partir de sábado (3), será possível conferir a instalação "La Casa Azul". A proposta é aproximar as crianças do universo da artista: uma projeção vai mostrar itens importantes de sua obra, enquanto espelhos fixados nas paredes vão refletir essas imagens.

Documentários - ter. a dom.: 11h às 20h.
Abertura: 27/9. Até 10/1/16. **GRÁTIS**
"La Casa Azul" - sáb. e dom.: 11h às 20h.
Abertura: 3/10. Até 2/11. **GRÁTIS**

Vídeos e instalação

Quem quiser conhecer mais sobre as artistas participantes poderá acompanhar documentários que serão exibidos, na íntegra, ao longo da mostra: "A Vida e os Tempos de Frida Kahlo", "Remedios Varo", "Alice Rahon", "Jacqueline Lamba", "Leonora Carrington" e "Rara

Frida Kahlo no teatro

A turbulenta e intensa relação entre Frida Kahlo e Diego Rivera é o pano de fundo de "Frida y Diego" (foto), que segue em cartaz até 4/10 no Teatro J. Saфра. Na peça, José Rubens Chachá interpreta Rivera, enquanto Leona Cavalli dá vida ao ícone mexicano.

O espetáculo, com texto de Maria Adelaide Amaral, mostra o embate entre os artistas —que tinham visões divergentes sobre política e sobre arte. O relacionamento, interrompido várias vezes, era pontuado por infidelidades.

"Frida conseguiu transformar sua vida em sua própria obra. Viveu um sofrimento muito intenso e constante e sempre transformou tudo isso em arte", afirma Leona.

A atriz conta que foram três meses de preparação para interpretar a artista, incluindo uma visita ao Museu Frida Kahlo, no México. "Ela conseguiu se transformar em sua própria revolução. Pintou de uma forma completamente única e autêntica, e isso me inspirou bastante."

Leone Meirelles/Fotopress



Teatro J. Saфра - r. Josef Knyss, 318, Barra Funda, região oeste, tel. 3611-3042. 633 lugares. Sáb.: 21h. Dom.: 19h. Até 4/10. Ingr.: R\$ 40 a R\$ 70. Escac. (R\$ 15 - convênio) ou valet (R\$ 25). Ingr. p/ 2122-4070 ou compreingresso.com. | ☎ | & | ¶

O GLOBO

SEGUNDO CADERNO

TRIPLOTA X 1206
página 14

'Amor & sexo' volta ao ar e mostra que também pode ir fundo em temas sérios

por **SUZANA BIANCHI**



CRÍTICA

RENATO TEIXEIRA E ALMIR SATER EM BELO DISCO



por **E**

Muito relacionada ao sofrimento físico, às rejeições amorosas e a temas soturnos, pintora mexicana tem trajetória vibrante revista em exposição

Matheus Falcão para **marina.iguera@globo.com.br**

Na casa de Frida Kahlo (1907-1954), em Coyacán, no México, é permitido não proibido criar mascarando distúnc. O artigo está lá, em outra seção como "estudo fotográfico com Kahlo" ou "proibido sobre de mo- chila". É curioso, mas há uma explicação: há tanta vida no mesmo caso de Frida Kahlo que todo o cuidado para não ap- recorem locais de família, banais, na in- stância é pouco. Vou falar de uma em vista de perfume ainda não é como de- se, detém uma pitada de pelo aní- mal, sua verdade em algo de puro, sua beleza, a utopia de contras em ca- lha e madras. A placa pendur na venda- da de, nos cristaliza a vida de Frida não pelo caráter físico.

É a vida de Frida viva, apaixonada pela casa, pela natureza, pelo amor e pela arte, a mesma que viveu na casa até de Coyacán, que o público terá a chance de conhecer na exposição "Frida Kahlo: conceitos entre mulheres autônticas no México", que será inaugurada pa- ra convidados na sexta-feira caborta o público no sábado, na Casa Cultural, depois de levar 500 mil pessoas ao tra- tado Tomé Obaldio, em São Paulo.

— Há em sua vida, em uma aporosa- da. Tinha muito de colibri no que fazia, mas curado sua casa, nas fotos que dava. E as pessoas tinham um foco de- da no seu sofrimento, na sua dor física, na rejeição amorosa. Não, Frida era uma pintora calma, calma e que se pensa- va arte plástica em sua época e não um método artístico original — não a canção da oposição e capitalista no atualismo mexicano, Tomé Arco.

Para a maioria, é preciso entendida como uma grande artista, que com- pa- nhas pendentes, "só se como a esposa de Diego Rivera".

— Neste quadro ("Autorretrato com macacos", 1943), que abre a exposição, por exemplo, há todo este simbolismo de vida: os macacos, como se eles se e vivem com ela, mas que também carregam um componente crítico. A dicção do de seu rosto é inspirada em câmbio pré-hispânica, que tem a ver com os quatro pontos cardinais, que colocou Frida aqui no campo do sus- tento. E se vê também a sua dor física, que em sua flor favorita, simboliza- do o crescimento, o que se como a possibilidade de uma nova vida.

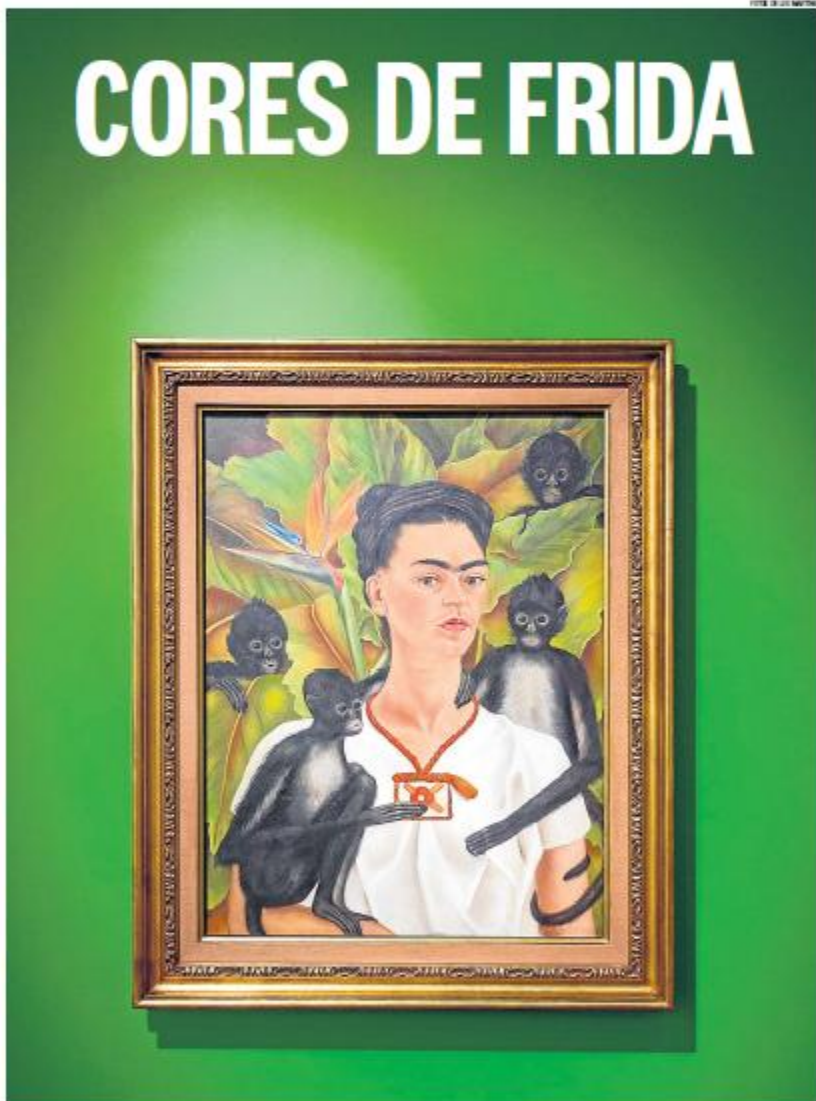
AUTORETRATOS COMO SUBVERSÃO

A exposição, em cartaz até 27 de março, tem 30 obras de Frida — 20 delas sobre tela e dez em papel, entre desenhos, co- lagem e litografia. — e outras 100 obras de 14 artistas, mulheres nascidas ou re- sididas no México, como María Inés de la Cruz, Remedios Valero, Leonora Carrington, Rosa Beltrán, Lila Álvarez Bravo, Lucrécia Illich, Alice Rahon (na maioria, sua série "Beldé de Otona está completa), Kati Horna, Bridget Blyden, Jacqueline Lamba, Rosa de Mandragora, Corrida Lucea, Olga Costa e Sylvia Plach.

São exemplos de uma mesma gramá- tica que compartilharam de amor e de de- se e câmbio da época. Com o México inqu- ento, que, assim como Frida, também pintou muitas autorretratos.

— O que mais me im- prendeu, mui- dando o tema, é como elas todas usaram sua arte e criatividade para exercer o poder feminino. Por exemplo: as pintoras faziam muito mais autorretratos do que os homens nessa época. O autorretrato é uma forma de reapresentar o poder. E ma- nifestar o desejo de manifestar as lutas, porque se colocam a si mesmas na pintura para não dizer algo mais, como um di- cimento religioso ou de poder — explica Teresa, apontando o "Autorretrato" (1945), da pintora María Inés de la Cruz, em que a artista aparece usando um colar igual ao que foi encontrado no túmulo da mártir Rosa, a primeira mulher que se tom notória por gerar o México.

Completam a exposição esculturas, fo- tografias, vídeos e, no último e re- stante: arte feita pela "arte" da vida — e não para caso, mas de que há de se cha- mar simplesmente "Mulher".



Na hora narrativa.
Obras que fazem parte da exposição são, "Autorretrato com macacos", de Frida Kahlo (1943). À esquerda, "Autorretrato" de María Inés de la Cruz (1945). O retrato de "Cabeleira de Otona", de Alice Rahon (1942), e o retrato de "Autorretrato" de Rosa Beltrán (1942). À direita, "Otona", de Rosa Beltrán (1942).



"FRIDA NA HALL CONCORDIA ENTRE MILITARES: AFRICA DA DO MEXICO"
ONGS (da esquerda para a direita): A. Alvarez Lucea, Olga Costa e Sylvia Plach. QUANDO GOVERNA 25. Dama do, de 1942. QUANTO GIRA.

