



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

AIDA ROSA DIEGUEZ SABIO

O texto crítico em artes visuais na Revista Bravo!: análise estrutural.

Uberlândia

2011

AIDA ROSA DIEGUEZ SABIO

O texto crítico em artes visuais na Revista Bravo!: análise estrutural.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes/Mestrado da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes.

Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Tema para orientação: Teoria e crítica de arte.

Orientador: Prof. Dr. Isaac Antônio Camargo.

Uberlândia

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S116t Sábio, Aida Rosa Dieguez, 1962-
2011 O texto crítico em artes visuais na Revista Bravo!: análise estrutural /
Aida Rosa Dieguez Sábio. -- 2011.
107 p.: il.

Orientador: Prof. Dr. Isaac Antônio Camargo
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós Graduação Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Arte – História e crítica - Teses. 3. Revista Bravo –
Crítica textual - Teses. I. Camargo, Isaac Antônio. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

Aida Rosa Dieguez Sábio

BANCA EXAMINADORA



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

O texto crítico em artes visuais na Revista Bravo!: análise estrutural

Dissertação defendida em 27 de fevereiro de 2012.

Orientador: Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo
Presidente da banca

Prof. Dr. Regina Lúcia Mesti - UEM
Membro externo

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade
Membro interno (PPG Artes - UFU)

A meus pais,
esposo e filhos,
pelo estímulo,
carinho e
compreensão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço todas as dificuldades que enfrentei; não fosse por elas, eu não teria saído do lugar. As facilidades nos impedem de caminhar. Mesmo as críticas nos auxiliam muito. (CHICO XAVIER)

Agradeço a Deus por ser fiel e sempre dou graças a Ele por vós, pela graça de Deus que vos foi dada em Cristo Jesus; porque em tudo fostes enriquecidos Nele, em toda palavra e em todo o conhecimento, assim como o testemunho de Cristo foi confirmado entre vós; de maneira que nenhum dom vos falta, enquanto aguardais a manifestação de nosso Senhor Jesus Cristo, o qual também vos confirmará até o fim, para serdes irrepreensíveis no dia de nosso Senhor Jesus Cristo.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-graduação Artes da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, aos professores e funcionários pela acolhida e oportunidade de realizar este curso.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo pelas belas orientações e brilhantes ideias para que minha pesquisa pudesse fluir de maneira proveitosa e satisfatória para a conclusão de mais uma etapa de minha vida profissional.

Aos meus pais, Martin Duarte Dieguez e Aida Helena de Paula Dieguez, pelo incentivo constante aos estudos.

Ao meu esposo, Marcio Sábio, pela compreensão das horas que dediquei aos meus estudos.

Aos meus filhos, Marcio Henrique, Flavia Cristina e Marcos Fernando, pelo apoio moral para que eu continuasse a estudar e ampliar meus conhecimentos.

Aos meus irmãos, irmãs, cunhados e cunhadas, que mesmo à distância me acompanharam na luta para vencer mais esse desafio.

Agradeço a Deus pelo nascimento de minha netinha, Emanuely, durante o processo de minhas pesquisas e estudos.

À Escola Estadual Prof. Antonio Bitonti – Ensino Fundamental de Sertaneja – Pr, pela compreensão e adequação quanto ao horário para que eu pudesse me locomover para Uberlândia, para comparecer às aulas e encontros com orientador. E como dizia Albert Eisten: “O único lugar onde o sucesso vem antes do trabalho é no dicionário”.

"Todos sabemos que a arte não é verdade. Ela representa a mentira que nos faz perceber a verdade; pelo menos a verdade que nos é dado entender."
(Pablo Picasso)

RESUMO

O tema da pesquisa teve como ponto de partida a linha de pesquisa Fundamentos e Reflexões em Artes, voltado principalmente para a Teoria e Crítica de Arte Contemporânea possibilitando assim a análise de textos críticos de difusão cultural da Revista Bravo!, escolhida por abordar a arte e a cultura. O *corpus* do trabalho se constitui de três textos críticos editados no ano de 2007, retirados da seção “Artes Plásticas”, especificamente aqueles intitulados “*Crítica*” e assinados por Marcelo Rezende. Para o desenvolvimento desse trabalho, buscou-se a ancoragem em alguns autores, cada um para uma determinada característica da pesquisa. Dentre eles, Lucia Teixeira (1996), que realizou uma análise extensa sobre a produção dos textos críticos em arte visual em revistas informativas e usou como base metodológica a semiótica greimasiana e sua proximidade com o estruturalismo. De um modo geral, o Método Estruturalista se propõe a explorar as inter-relações, as estruturas que pelos significados são produzidas dentro da cultura e a Semiótica estuda o discurso que tem como base a estrutura narrativa podendo ser identificada em qualquer gênero textual. As análises dos textos serão realizadas tomando por base a contribuição que os mesmos trazem para: difusão das manifestações artísticas; conteúdo e consistência das informações contidas nos textos em relação às teorias da arte no contexto nacional; consolidação de um pensamento em arte visual. Sendo o objeto de pesquisa a mídia impressa, que tem como finalidade convencer o leitor a comprar e visitar, dando maior visibilidade ao produto que o crítico está descrevendo em seu texto. O quadrado semiótico elaborado por Greimas está situado na Estrutura Fundamental, uma combinação de relações de contradição e afirmação, pontos contrários no texto, é o ponto de partida do percurso gerativo, pode ser aplicado a qualquer instância significativa, isso é, qualquer objeto verbal ou não-verbal. Os resultados da pesquisa permitem revelar as Estruturas Fundamentais, compostas das duas categorias semânticas que são trabalhadas no quadrado semiótico – a **Interioridade** e a **Exterioridade**. A **Interioridade** é o momento em que, o autor desenvolve seu raciocínio crítico, interno, fazendo as reflexões e constatações a respeito do tema abordado no texto. E a **Exterioridade** é o uso ou aplicação do texto em que o discurso atinge o público expectador da obra de arte. Essas duas categorias semânticas junto com os elementos que integram o eixo – coexistência de contrários, não-interioridade e não-exterioridade são o ajuste de relações de contradição e afirmação que permite indexar todas as diferentes relações que podem ser determinadas através do percurso gerativo de sentido. Nos textos, Marcelo Rezende, trabalha com autoridade os contrários, essa característica do crítico ficou em evidência após a análise utilizando o quadrado semiótico. Perante isso, pode-se concluir que nos três textos analisados, o crítico trabalha muito bem as questões relacionadas com as categorias semânticas, **Interioridade** e **Exterioridade**, fazendo com que seja estabelecido um diálogo franco com o leitor. Fica evidente quando o crítico possibilita ao leitor criar a imagem em sua mente da exposição que está sendo descrita no texto.

Palavras-chave: Revista Bravo!, textos críticos de arte, semiótica greimasiana, percurso gerativo, **Interioridade** e **Exterioridade**.

ABSTRACT

The theme of the research had as its starting point in the search line and Reflections Fundamentals of Arts, focused primarily on the Theory and Criticism of Contemporary Art, thus enabling the analysis of critical texts of cultural diffusion of Bravo Magazine!, Chosen by the art and address culture in the current language. The *corpus* of work consists of three critical texts published in 2007, taken from the "Fine Arts", specifically those entitled "**Critical**" and signed by Marcelo Rezende. To develop this work, we sought to anchor some authors, each for a certain characteristic of the research. Among them, Lucia Teixeira (1996), who conducted an extensive analysis on the production of critical writing on visual art in news magazines and used as a methodological basis Greimas semiotics and its proximity to structuralism. In general, the Structuralist method is proposed to explore the inter-relationships, structures that are produced within the meaning of culture and semiotics studies the discourse that is based on the narrative structure can be identified in any genre. The analyzes of the texts will be made building on the contribution that they bring: dissemination of artistic expression, content and consistency of the information contained in the texts in relation to theories of art in the national context; consolidation of a thought in visual art. Being the object of research, print media, which aims to convince the reader to shop and visit, giving greater visibility to the product that the critic is describing in his text. The semiotic square developed by Greimas is located in the elementary structure, a combination of relations of contradiction and affirmation, contrary points in the text, is the starting point of generative route, can be applied to any significant instance, that is, any object or verbal non-verbal. The survey results allow to reveal the fundamental structures, composed of two semantic categories that are worked in the semiotic square - **Interiority** and **Exteriority**. The **Interiority** is the time in which the author develops their critical thinking, internal reflections and making findings regarding the subject addressed in the text. And the **Exteriority** is the use or application of the text in the speech reaches the public viewer of the artwork. These two semantic categories along with the elements that make up the shaft - the coexistence of opposites, non-interiority and exteriority are non-adjustment of relations of contradiction and affirmation that allows you to index all the different relationships that can be determined through the course of generative sense. In the texts, Marcelo Rezende, works with the authority to the contrary, this critical feature was evident after the analysis using the semiotic square. Given this, we can conclude that in the three analyzed texts, the critic works very well the issues related to semantic categories, **Interiority** and **Exteriority**, making it established an open dialogue with the reader. It is evident when the critic enables the reader to create the image in your mind of the exhibition that is being described in the text.

Keywords: Bravo!, Critical art, semiotics greimasiana, generative way, **Interiority** and **Exteriority**.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Quadrado semiótico	26
Figura 2 - Quadrado semiótico da manipulação.....	29
Figura 3 – Capa da Revista Bravo! – Ano 1 – Nº 1 outubro de 1997	39
Figura 4 - Capas das Edições: nov/1998, out/2007 e nov/2011	42
Figura 5 - Logotipo da Revista Bravo!.....	43
Figura 6 - Logotipo Edição Nº 110 outubro de 2006	43
Figura 7 - Elementos que compõem a capa da Revista Bravo!.....	45
Figura 8 - Capa da Revista Bravo! setembro de 2007.....	46
Figura 9 - Detalhe da chamada principal da Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007	47
Figura 10 - Detalhe da chamada secundária da Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007 .	48
Figura 11 - Capa da Edição Nº 122 - outubro de 2007	48
Figura 12 - Detalhe do Logotipo da Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007.....	49
Figura 13 - Destaque extra da Revista Bravo! Edição Nº 122 outubro de 2007	49
Figura 14 - Imagem e chamada principal da Revista Bravo! Edição Nº 122 outubro de 2007.....	50
Figura 15 - Destaque da chamada secundária da Revista Bravo! Edição Nº 122 outubro de 2007 .	51
Figura 16 - Capa da Edição Nº 124 - dezembro de 2007	51
Figura 17 - Detalhe do Logotipo da Revista Bravo! Edição Nº 124 dezembro de 2007.....	52
Figura 18 - Imagem e chamada principal da Revista Bravo! Edição Nº 124 dezembro de 2007	52
Figura 19 - Destaque extra da Revista Bravo! Edição Nº 124 dezembro de 2007.....	53
Figura 20 - Destaque da chamada secundária da Revista Bravo! Edição 124 dezembro de 2007 ...	53
Figura 21 - Índice da editoria da Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007.....	56
Figura 22 - Índice da editoria da Revista Bravo! Edição Nº 124 dezembro de 2007.....	56
Figura 23 - Subeditoria: “Carta do Editor de Bravo!” e “Cartas” Edição Nº 124 dezembro de 2007	58
Figura 24 - Subeditoria: "Primeira Fila" e "Site" Edição Nº 124 dezembro de 2007.....	58

Figura 25 - Páginas " <i>Crítica</i> ": Cinema, Música, Teatro e Dança - Edição Nº 120 agosto de 2007.	60
Figura 26 - Páginas " <i>Crítica</i> ": Livros e Artes Plásticas - Edição Nº 120 agosto de 2007.....	61
Figura 27 - Representação gráfica de uma página da editoria "Artes Plásticas" subeditoria " <i>Crítica</i> "	62
Figura 28 - Diagramação da página da Seção "Artes Plásticas" subeditoria " <i>Crítica</i> " Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007	63
Figura 29 - Elemento informativo das Edições: Nº 124 setembro de 2007	64
Figura 30 - BRAVO! <i>ONLINE</i> - 21 de novembro de 2011.....	67
Figura 31 - Revista Bravo! <i>Online</i> - 26 de novembro de 2011	67
Figura 32 - Revista Bravo! <i>Online</i> - Editorias da Edição Nº 171 novembro de 2011.....	68
Figura 33 - Link para outras edições	68
Figura 34 – Página da Revista Bravo! <i>Online</i> – Editorias do Nº 165 maio de 2011.....	69
Figura 35 - Revista Bravo! Edição <i>Online</i> Nº 121 setembro de 2007 - Editoria Artes Plásticas - Subeditoria " <i>Crítica</i> " Matéria "Artista da Ilusão" de Marcelo Rezende	69
Figura 36 - Fotografia da Exposição de Vik Muniz.....	72
Figura 37 - Fotografia da Exposição "Arte como Questão - Anos 70"	74
Figura 38 - Fotografia da Exposição "O(s) Cinético(s)"	76
Figura 39 - Quadrado Semiótico - Arte vs. Comércio.....	79
Figura 40 - Quadrado Semiótico - Ilusão vs. Realidade.....	82
Figura 41 - Quadrado Semiótico - Tradicional vs. Contemporânea.....	85
Figura 42 - Mona Lisa de Vik Muniz - 1ª confeccionada com geléia de morango e a 2ª com pasta de amendoim.....	91

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Textos selecionados para análise.....	15
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: PRINCÍPIOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS	17
CAPÍTULO 2: A REVISTA BRAVO!	39
2.1 A VISUALIDADE DA CAPA DA REVISTA BRAVO!	41
2.2 O CONTEÚDO DA REVISTA BRAVO!	54
2.3 A SUBEDITORIA “CRÍTICA”	60
2.4 A BRAVO! <i>ONLINE</i>	65
CAPÍTULO 3: O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA	70
3.1 ARTISTA DA ILUSÃO	72
3.1.1 Comentário do texto “Artista da Ilusão”:	72
3.2 A LUTA CONTINUA	74
3.2.1 Comentário do texto “A Luta Continua”:	74
3.3 AQUILO QUE OS OLHOS SENTEM	76
3.3.1 Comentário do texto “Aquilo que os Olhos sentem”:	76
3.4 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> :	77
3.4.1 Estruturas fundamentais:	78
3.4.1.1 Interioridade e Exterioridade:	86
3.4.2 Estrutura Narrativa e Discursiva:	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	97
ANEXOS	99

INTRODUÇÃO

O tema da pesquisa teve como ponto de partida a linha de pesquisa Fundamentos e Reflexões em Artes, voltado principalmente para a Teoria e Crítica de Arte Contemporânea possibilitando assim a análise de textos críticos de difusão cultural da Revista Bravo!, escolhida por abordar a arte e a cultura numa linguagem atual. Tem se mantido viva nos últimos anos propondo-se a propagar o conhecimento sobre crítica, apreciação e análise da arte em geral para um público interessado em conteúdos e eventos nessa área. Seu caráter é de difusão cultural, seus textos são produzidos com esmero, qualidade técnica e conhecimento específico. Seu projeto editorial também procura buscar classe na forma e conteúdo que são relevantes para a área de Arte em geral, tentando suprir a carência que se tem no Brasil no que se refere a textos críticos de arte que sejam considerados, principalmente, de categoria. Percebe-se a necessidade de estudos e análises mais profundas dos textos críticos, para identificar pontos para uma reflexão mais aprofundada, especialmente no que diz respeito à orientação que os mesmos podem exercer na formação de um público interessado na apreciação da arte visual.

O *corpus* do trabalho se constitui de três textos críticos tomados da Revista Bravo! editados no ano de 2007, retirados da seção “Artes Plásticas”, especificamente aqueles intitulados “*Crítica*”. A princípio a coleta dos textos se deu de modo aleatório, justamente para evitar a tendência nas escolhas pelo gosto do pesquisador. Tais textos estão sempre distribuídos em uma única página da revista, acompanhados de uma foto que ilustra o assunto, na parte superior e que ocupa 1/3 da página, junto à qual encontram-se informações a respeito da obra. Assim sendo, o *corpus* se constitui de textos sobre arte, abertos e isentos da contaminação de percepções e leituras externas que pudessem interferir nas análises. Posteriormente, a escolha foi refinada: foram separados alguns textos do ano de 2007 e, tendo percebido que um determinado crítico estava mais presente, optou-se por escolher três textos de Marcelo Rezende, que, além de crítico, também era o editor da revista, nessa mesma época.

Se o ato de interpretar e de analisar se constitui na atividade crítica, na medida em que o crítico produz um texto, está interpretando o que ocorre no contexto da arte, analisando a situação, as circunstâncias de sua produção e de sua difusão. Desse modo, ele

consolida um pensamento sobre a manifestação artística por meio de seus comentários. Seu discurso tem como principal finalidade explicitar de que modo ocorreu sua apreciação da ou das obras para explicá-las ou desvendá-las para o público. É por meio de sua leitura e de sua interpretação que ele discute o fazer do artista e aponta qualidades ou limites com vistas a esclarecer o público. Portanto, os textos críticos são essenciais para o conhecimento e a compreensão da arte.

Os textos analisados estão indicados na tabela, assinados por Marcelo Rezende (T1, T2, T3).

TEXTO	EDIÇÃO	DATA	PAG	NOME DO CRÍTICO	TÍTULO DA REPORTAGEM	RESUMO REPORTAGEM
T1	Nº 121	set/07	108	MARCELO REZENDE	ARTISTA DA ILUSÃO	<i>O brasileiro Vik Muniz exhibe trabalhos feitos com lixo e terra para mostrar que a arte da fotografia e da pintura podem estar naquilo que o olho não vê.</i>
T2	Nº 122	out/07	98	MARCELO REZENDE	A LUTA CONTINUA	<i>"Arte como Questão - Anos 70" exhibe 200 obras de uma geração de artistas brasileiros que se lançaram na tarefa de renovar a produção artística nacional.</i>
T3	Nº 124	dez/07	52	MARCELO REZENDE	AQUILO QUE OS OLHOS SENTEM	<i>Mostra "O(s) Cinético(s)" propõe uma segunda chance para uma tendência da arte que esteve presente nos lares de uma geração nas décadas de 60 e 70 - e que foi injustamente descartada como modismo.</i>

Tabela 1 – Textos selecionados para análise

Para o desenvolvimento desse trabalho, buscou-se a ancoragem em alguns autores, cada um para uma determinada característica da pesquisa. Dentre eles, o trabalho “As cores do Discurso”, de Lucia Teixeira (1996), que realizou uma análise extensa sobre a produção dos textos críticos em arte visual em revistas informativas e instaurou um diálogo com autores como: Ferdinand de Saussure, o pioneiro da análise estruturalista; Roland Barthes, um dos analistas estruturais históricos, cuja contribuição foi a de buscar em suas análises a significação das coisas e ocorrências sociais; Algirdas Julien Greimas, um dos

nomes mais importantes da discursividade que trouxe luz às análises do texto; Diana Luz Pessoa de Barros, uma das discípulas de Greimas que trouxe para o Brasil o olhar Greimasiano; Giulio Carlo Argan, historiador e teórico da arte que difundiu entre nós as metodologias de abordagem de estudo da arte que auxiliam na atualidade; Antonio Vicente Pietroforte, pesquisador da semiótica visual; Mikhail Bakhtin, um dos papas do estruturalismo discursivo; Walter Benjamin, grande pensador das teorias da comunicação e mentor de grande parte das teorias que analisam os fenômenos da mídia, além de outros autores que, ocasionalmente, contribuirão para o processo de pesquisa empreendido nessa proposta.

O objeto dessa pesquisa são os textos criados por Marcelo Rezende, crítico de arte da Revista BRAVO!, para isso analisou-se seu olhar sobre as obras de arte ou artistas, na difusão, apreciação, compreensão e leitura das mesmas. Assim, faz-se necessário refletir, analisar e identificar quais aspectos da visualidade das obras de arte transparecem e são discutidos nos textos escolhidos. Ao mesmo tempo, além de observar a inserção dessas obras no contexto social do qual resultaram, foram desenvolvidas análises, tendo como base metodológica a mesma vertente estruturalista que Lucia Teixeira adotou, isto é, a semiótica greimasiana e sua proximidade com o estruturalismo, por ser esse um de seus desdobramentos.

As análises dos textos serão realizadas tomando por base a contribuição que os mesmos trazem para:

- a) difusão das manifestações artísticas tomadas como tema;
- b) conteúdo e consistência das informações contidas nos textos em relação às teorias da arte no contexto nacional;
- c) consolidação de um pensamento em arte visual.

Para tanto, serão usados métodos qualitativos, tendo por base a análise estruturalista.

CAPÍTULO 1: PRINCÍPIOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS

A teoria semiótica do texto oferece o instrumental de radiografar escritos. Considerando o texto um todo de sentido, a semiótica o observa nos diferentes patamares que o constroem, analisando cada qual para atingir a totalidade da significação. Na contramão do processo de criação, trata-se de desconstruir o que se apresenta pronto, para produzir um percurso interpretativo que revele, afinal – para usar uma formulação que já se vai tornando canônica –, o que o texto diz e como faz para dizer o que diz.

(LUCIA TEIXEIRA, 1996, p. 28)

O termo Estruturalismo surgiu de Ferdinand de Saussure (1916), cuja proposta era a de abordar as configurações linguísticas como um sistema vivo, em que as relações entre os elementos de expressão são orgânicas, formando uma cadeia estrutural de significação.

Ao surgir, tal método foi muito utilizado para a análise da língua, da sociedade, da cultura e da filosofia na segunda metade do século XX. De um modo geral, o Método Estruturalista se propõe a explorar as inter-relações, isto é, as estruturas que pelos significados são produzidas dentro da cultura. O foco principal não é o uso da linguagem, mas o idioma, na expressão da manifestação. Para ele, os sinais linguísticos são compostos por duas partes, o significante e o significado – o conceito, o que a palavra significa. Por consequência dessas leituras, entendem-se as demais manifestações como as visuais, gestuais, sonoras, também como discursos e, como tais, passíveis de análises estruturais.

De acordo com Argan (1994), no estruturalismo linguístico:

O objectivo da pesquisa é aquilo a que se poderia chamar o factor comum a todas as manifestações artísticas, a unidade mínima constitutiva do acto artístico, ou seja, o lugar, o tempo e a cultura em que se produziu. Para além do conceito de forma, cuja validade se limita às culturas que vêem a arte como representações interpretativas da realidade e depois como acção de conhecimento; para além do conceito de imagem, que limita a actividade artística à esfera da imaginação, o conceito de sinal surge hoje como o único válido indistintamente para todos os fenómenos artísticos e que por isso consente uma delimitação da área fenomenal da arte (p.40).

A análise dos textos críticos de arte será feita com base no Método Estruturalista¹, inspirada em Saussure e exemplificado pelo trabalho desenvolvido por Lucia Teixeira (1996). A tarefa consiste em analisar e refletir os conceitos, orientar, influenciar a leitura e apreciação de obras de artes, com base em estruturas formadas pelos textos em foco, sua relação com o contexto cultural e artístico dos quais decorrem e para o qual contribuem. A referida análise será realizada tomando por base a contribuição que os mesmos trazem para a propagação das manifestações artísticas tomadas como tema para os textos; o conteúdo e a consistência das informações contidas nos textos em relação às teorias da arte no contexto nacional e a consolidação de um pensamento em arte visual.

A análise parte do pressuposto de que um texto crítico tem por meta clarear, esclarecer, analisar e difundir o pensamento da arte. No caso de Lucia Teixeira (1996), a preocupação foi entender como um conjunto de textos críticos se constitui numa abordagem geral ou global sobre as manifestações artísticas e condiciona sua compreensão e análise. Além disso, como a organização desses textos pode orientar outras análises similares que busquem o mesmo fim.

Partindo das metas estabelecidas pelo projeto de pesquisa e analisando os textos críticos de arte com base neste método, espera-se identificar conceitos relevantes na construção de textos críticos em arte e como o crítico faz transparecer o seu olhar perante as obras de arte ou até mesmo a respeito dos artistas que as realizaram.

O sistema de signos foi estudado inicialmente por Saussure. Ele o chamou de *semiologia*. Greimas aprimorou esse estudo na década de sessenta, quando foi chamado de ciência da significação, agora intitulado como “*Semiótica*”. A Semiótica estuda o discurso e tem como base a estrutura narrativa que pode ser identificada em qualquer gênero textual. Nessa pesquisa, a mídia impressa, que tem como finalidade convencer o leitor a comprar e visitar, dando maior visibilidade ao produto que o crítico está descrevendo em seu texto.

¹ GREIMAS e COURTÉS (2011) exemplificam historicamente o termo Estruturalismo como: Estruturalismo designa, quer no sentido norte-americano, últimas aquisições da Escola de Bloomfield, quer no sentido europeu, os prolongamentos do esforço teórico dos trabalhos da Escola de Praga e da Escola de Copenhague, que repousam nos princípios saussurianos. A incompatibilidade fundamental entre essas duas perspectivas se acha na maneira de encarar o problema da significação: enquanto para Bloomfield a sintaxe não é senão o prolongamento da fonologia (os fonemas formam morfemas, os morfemas, frases) sem que o sentido intervenha em nenhum momento, o estruturalismo europeu distingue, na esteira de Saussure, o plano do significante e o do significado cuja conjunção (ou semiose) produz a manifestação (p. 190).

Ministrado pelo próprio Saussure, em seu “*Curso de Lingüística Geral*”, surgiu a princípio o termo “*semiologia*”, quando se referia à ciência geral dos signos. Como observa-se a seguir:

Pode-se conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia Geral; chamá-la-emos de Semiologia. Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. [...] A Lingüística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Lingüística e esta se achará vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos (SAUSSURE, 1986, p.24).

Com base nisso, a relação Semiologia e Linguística pode ser traçada, já que as leis da Semiologia Geral são ser aplicadas à Linguística.

Para Lucia Teixeira (2008), a semiótica leva em consideração a construção do sentido em um texto, qualquer que seja ele, quando se percebe um “percurso gerativo” criado a partir do caminho “que vai do mais simples e profundo ao mais superficial e complexo” (p. 302). E complementa sua ideia em relação à semiótica plástica: “a leitura da pintura ou da fotografia partirá justamente dessa materialidade que dá forma ao sentido, por meio da observação de quatro categorias do plano da expressão: cromáticas, eidéticas², topológicas e matéricas” (p. 304).

Greimas e Courtés (2011) afirmam que o percurso gerativo como expressão pode ser designado como:

[...] a economia geral de uma teoria semiótica (ou apenas lingüística), vale dizer, a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto (p. 232).

² Vem da palavra Eidos, que significa forma. A categoria eidética não está relacionada à existência ou função, mas sim com a essência das coisas. São os contrários reto vs curvo; regularidade vs irregularidade; simetria vs assimetria.

Por tanto o processo deve ser visto por partes para depois ser visualizado o objeto de estudo como um todo.

Para Pietroforte (2010) no que refere ao percurso gerativo de sentido, em qualquer tipo de texto, literário ou não, segue sempre,

[...] do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto.

[...]

No processo de geração do sentido, a semiótica define um nível fundamental do qual se pode partir para a formalização de seu estrato mais geral e abstrato. O sentido é definido pela semiótica como uma rede de relações, o que quer dizer que os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles.

[...]

Se o sentido é estabelecido em uma rede de relações, no nível fundamental busca-se determinar não uma relação fundamental, mas uma rede fundamental de relações (p.12 e 13).

Pietroforte (2010) analisa um conto italiano – “O mais lento pode vencer a corrida”, para exemplificar o percurso gerativo. Os animais que destacam no conto, compõem um determinado discurso, a representação é baseada em um tema “disputa”, adquirem sentido com base nas relações estabelecidas durante o desenrolar do conto.

Quando Lucia Teixeira (2008) se refere ao método e à leitura de um texto, nos esclarece que:

A leitura de um texto, qualquer que seja sua forma significativa, não pode prescindir de uma metodologia teoricamente bem fundamentada. Para a pintura e a fotografia, se a análise do plano da expressão vem primeiro, somente a articulação com o plano do conteúdo poderá dar conta do semi-simbolismo, dos efeitos de sentido, da práxis enunciativa que inscreve historicamente o discurso. Só assim a leitura pode restabelecer o sentido do texto, que não é apenas um, mas também não é qualquer um. [...] A análise, entretanto, após segmentar, separar, classificar deve de novo juntar e articular, porque só assim a leitura terá, ela também, o seu sentido (p. 305 e 306).

Dessa maneira, é necessário um estudo mais aprofundado do método utilizado por Lucia Teixeira (1996) em seus trabalhos, fazendo assim uma espécie de delineamento inicial do discurso.

Também nos textos escritos há um esboço prestes a apresentar-se como discurso. Produzida e apreendida como patamar intermediário entre os níveis fundamental e discursivo dos textos, a estrutura narrativa esboça os conflitos e acordos entre sujeitos e objetos que produzirão a base sobre a qual se pronunciará o discurso. Assim compreendida, a narratividade está presente em qualquer tipo de texto, sob forma de uma série de enunciados de ser e de fazer, que se estruturam na sequência canônica manipulação/competência/performance/sanção (p. 52).

Para tanto, a hipótese levantada é a de que os textos têm caráter crítico e atuam na orientação do leitor. Nos textos são apresentadas obras e eventos artísticos relacionados ao contexto social, dando ao leitor a possibilidade de avaliar e julgar tais ocorrências.

O leitor sente necessidade de saber a opinião do crítico, mas isso deve transparecer de forma sutil, para que o leitor não se sinta manipulado pela posição do crítico no texto. O mais importante é conseguir estabelecer uma relação – obra e público leitor, que deve ser capaz de ver as artes sob um prisma diferente das demais pessoas, isto é dos leitores em geral. No texto crítico, deve-se encontrar não só a descrição da obra, mas também informações objetivas da própria obra e, ao mesmo tempo, sua identidade deve aflorar no decorrer do texto, deixando transparecer sua visão, facilitando assim o entendimento por parte do leitor quando este tiver acesso à obra em si e conhecer seu contexto cultural e, desse modo possibilitando-o confrontar obra e crítica.

Uma crítica, na verdade, é um texto de opinião, logo de cunho pessoal, o pressuposto que nos orienta é de que, nos textos críticos de arte da revista Bravo! será encontrada a opinião do crítico a respeito da obra de arte, daquele produto cultural que ele propõe analisar no decorrer de sua escrita.

O livro “As Cores do Discurso” de Lucia Teixeira (1996) analisa a crítica de arte contemporânea no Brasil por meio do discurso de textos selecionados de quatro revistas – duas especializadas em Arte (Galeria e Guia das Artes) e duas de circulação geral (Veja e Isto é). Ela escolheu apenas textos relacionados com exposições de pintura e delimitou o período para as revistas publicadas em 1990 e 1991. A autora usou como base para essas

análises a teoria semiótica aplicada ao texto, identificando nos discursos a estética e o mercado (o poder e a influência da imprensa), seu interesse no início do trabalho foi o de apontar o poder da linguagem quando esta se encontra relacionada ao código plástico. No decorrer de seu trabalho acabou encontrando nos textos críticos de arte, além do diálogo intersemiótico da pintura com as palavras, também uma relação entre um texto mais abrangente que mantinha uma ligação com um primeiro texto, mesmo entre silêncios e palavras, dando lugar aos ensaios e sussurros daquilo que podemos denominar como a tentativa de se dar sentido e forma ao atual instante da história da arte brasileira.

No prefácio do livro de Lucia Teixeira (1996), Fiorin relata que a autora se considera uma amante da arte e que o referido livro foi idealizado “de uma amante da arte para amantes da arte”, ressalta também que a principal intenção da autora é a de “estudar a organização do discurso contemporâneo da crítica de arte no Brasil”, que existem invariantes nas aparentes variabilidades dos textos críticos, e que as “invariantes dizem respeito às categorias de sentido com que os textos são construídos à montagem do discurso, aos procedimentos argumentativos [...]” (p.9).

A crítica nada mais é do que um tipo de fazer interpretativo e isso gera um determinado discurso, que vem a ser o da própria crítica, junto com o comentário atrelado ao texto explicativo. O crítico é uma espécie de intérprete, já que essa palavra pode ser definida como a pessoa que interpreta, isto é, “aquele que explica”.

No prefácio do livro de Lucia Teixeira (1996), Fiorin ressalta a respeito desse assunto que:

Se o discurso da crítica é um tipo de discurso interpretativo, estabelece uma intermediação entre duas instâncias: a obra e o público. Tem a função de realizar a apreciação da obra de arte e de explicá-la ao receptor, mostrando-lhe as qualidades que fazem de um objeto uma obra de arte. Dessa forma, ele julga, seleciona, destaca, reprova, aponta (p. 10).

Automaticamente, quando se faz uma análise de textos críticos de arte, também se está analisando os próprios críticos, autores dos determinados textos, já que as características do autor se encontram inscritas no texto pelas suas indicações.

Segundo Fiorin, Lucia Teixeira (1996) vai além, mostra os valores estéticos e também os de mercado quando descreve o objeto plástico – a pintura. Mais do que analisar

o perfil do crítico e o próprio discurso da crítica de arte, a autora propõe uma reflexão a respeito da arte contemporânea. Com isso, faz também o papel de crítica de arte, em seu discurso que pode ser encontrado em “dois níveis: o da crítica e o da metacrítica” (p. 11).

Fiorin apresenta o livro de Lucia Teixeira (1996) e afirma que ela o dividiu em quatro capítulos. No primeiro analisou “as estruturas fundamentais que oferecem o suporte a ser recoberto pela narrativa e pelo discurso” (p. 16 e 17); no segundo, Lucia Teixeira observa as estruturas narrativas de acordo com as três sequências: a da produção, a da recepção e a da narrativa da enunciação, “em que o percurso do enunciador, também construído, sob a forma da sequência canônica das narrativas, atravessa as sequências da produção e da recepção da obra de arte para revestir de autoridade o texto crítico” (p.17); no terceiro capítulo, volta a falar sobre o percurso do enunciador na sintaxe discursiva e no quarto capítulo, trata dos percursos temáticos (mídia, crítica e texto como narrativa) e figurativos que “dão forma à semântica do discurso, expondo a configuração ideológica do discurso” (p.17).

Lucia Teixeira (1996) fala da transformação do mundo da pintura pelo mundo das palavras: “Trata-se de examinar um texto escrito de natureza metalingüística, com o aparato teórico da semiótica, pela via de uma escritura que busca a relação entre cor e letra, silêncio e murmúrio, traço e palavra” (p. 15). A autora salienta que é preciso resguardar os códigos que a comunicação estabelece entre o objeto/texto e observador/leitor.

Mas se todas as mensagens codificadas por meio de um sistema de signos produzem um sentido e um texto, existe uma linguagem capaz de falar de todas as outras, descodificando-as para oferecer-lhes a forma mais banal, corriqueira e significativa da expressão: a linguagem verbal, realizada nas línguas que atravessam todas as formas da relação entre os homens, para conferir-lhes existência e historicidade. Eis aí o interesse central (e, por amplo, ainda fago) de todo trabalho de análise do discurso: investigar o poder, a natureza e o mistério desse instrumento modelador das relações humanas, criador dos limites e das possibilidades de manifestação do pensamento. A linguagem verbal é esse objeto de tentação e sinuosidade, aparência e simulacro, mentira e verdade, que oferece ao pesquisador o prazer de pensar apreendê-la ao mesmo tempo em que a sabe inapreensível (p.16).

Para Lucia Teixeira (1996), as narrativas dos textos de crítica de arte possuem um enunciador que dialoga com o enunciatário, e que conseqüentemente “com os demais

actantes citados no contexto discursivo, produz a crítica destinada a apreciar uma obra exposta” (p. 82).

Complementando Lucia Teixeira (1996), Greimas e Courtés (2011) ao tratar da palavra narrativa:

O termo **narrativa** é utilizado para designar o discurso narrativo de caráter figurativo (que comporta personagens que realizam ações).

[...]

No nível das estruturas discursivas, o termo narrativa designa a unidade discursiva, situada na dimensão pragmática, de caráter figurativo, obtida pelo procedimento de debragem enunciativa (p. 327).

Como já foi descrito anteriormente, para a análise do *corpus* será usada a mesma teoria que Lucia Teixeira (1996) utilizou em seu livro “As Cores do Discurso” partindo da aplicação do quadrado semiótico de Greimas³ como estratégia de análise do percurso gerativo de sentido⁴.

Greimas e Courtés (2011) indicam a aplicação do quadrado semiótico, pelo pesquisador, para que possa ser distinguida a oposição nas categorias do discurso:

Compreende-se por **quadrado semiótico** a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é, portanto, suficiente para constituir um paradigma composto de *n* termos, mas não permite por isso mesmo distinguir, no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia (o parentesco) dos traços distintivos que nele podem ser reconhecidos. Faz-se necessária uma tipologia das relações, por meio da qual se possam distinguir os traços intrínsecos, constitutivos da categoria, dos traços que lhe são alheios (p. 400).

³ Segundo GREIMAS e COURTÉS (2011), o quadrado semiótico é uma estrutura gráfica desenvolvida pelos semioticistas para demonstrar uma relação de significação entre, pelo menos, dois termos. Baseia-se numa relação de oposição entre termos constituindo um paradigma que estruturará o raciocínio a partir de afirmações sucessivas e complementares com o fim de definir categorias analíticas.

⁴ Percurso Gerativo de Sentido, segundo GREIMAS e COURTÉS (2011), se constitui como uma gramática semiótica e narrativa que comporta componentes sintáticos e semânticos na construção do sentido do texto por meio de uma narrativa encadeada linearmente em busca da significação.

O quadrado semiótico elaborado por Greimas está situado na semântica fundamental, já que é o ponto de partida do percurso gerativo. Perpassam durante a produção, as estruturas profundas e as mais superficiais, isto é, do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. Nessa trajetória os diversos níveis de estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, são estudadas e analisadas. Ele é uma combinação de relações de contradição e afirmação, permite indexar todas as diferentes relações que podem ser determinadas através do percurso gerativo. Seu poder operatório é tão forte que pode ser aplicado a qualquer instância significativa, por tanto, pode ser aplicado em qualquer objeto verbal ou não-verbal.

Para Greimas e Courtés (2011) as estruturas são consideradas como “uma rede relacional” (p.184), e pode-se complementar com mais algumas ideias postuladas por eles:

O conceito de estrutura elementar só pode tornar-se operatório se submetido a uma interpretação e a uma formulação lógicas. É a tipologia das relações elementares (contradição, contrariedade, complementaridade) que abre caminho para novas gerações de termos interdefinidos e que permite dar uma representação da estrutura elementar da significação sob a forma de quadrado semiótico (p. 185).

Este estudo tem como base a figura do quadrado definido por Lucia Teixeira (1996), que por sua vez é derivado do quadrado semiótico de Greimas, cuja finalidade é desvendar a estrutura do texto (*Interioridade*), o uso ou aplicação do texto (*Exterioridade*) e os contraditórios que são *não-exterioridade*, e *não-interioridade*. Pode-se entender que o estágio da **Interioridade** é o momento em que, no texto, o autor desenvolve seu raciocínio crítico, interno, fazendo as reflexões e constatações sobre a produção artística em pauta; por outro lado, o estágio da **Exterioridade** é o momento em que o texto atinge o público expectador da obra de arte.

Encontra-se um esquema do quadrado semiótico na figura 1:

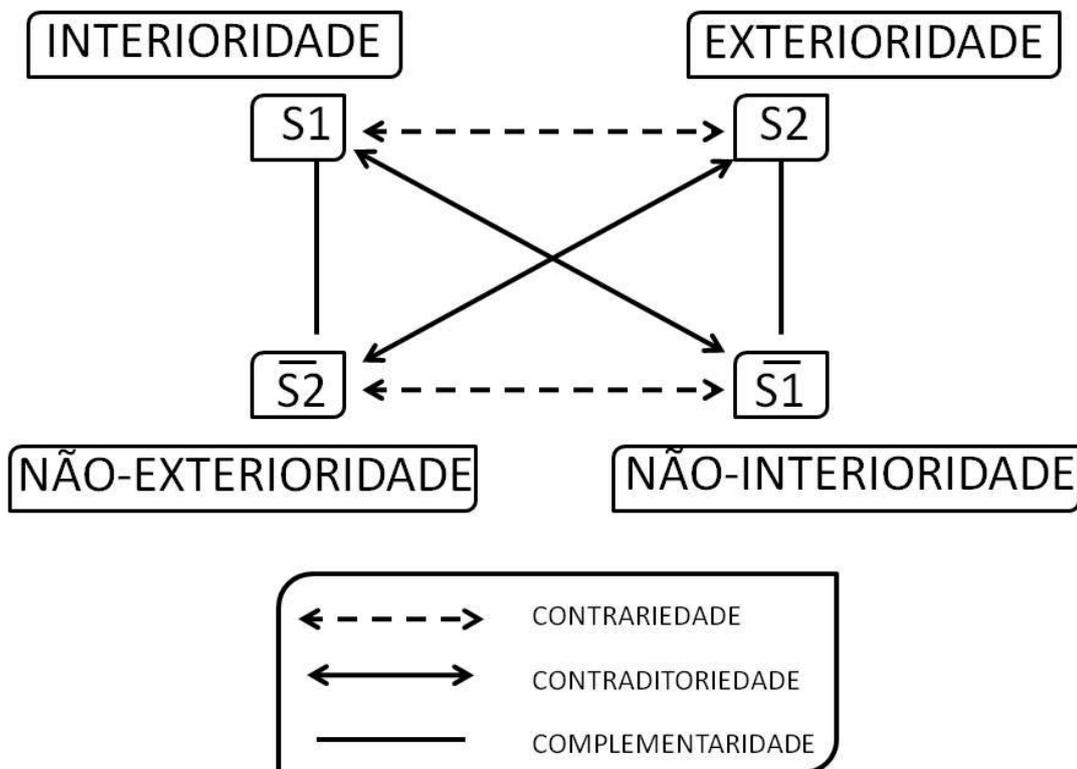


Figura 1 – Quadrado semiótico

A análise se desdobra na discussão entre o fazer do crítico e o fazer do leitor confrontando-os com os ruídos e possibilidades de distensão e contração reveladas pela contrariedade e contraditoriedade manifestada pelas duas instâncias reveladas pelo texto.

Greimas e Courtés (2011) elucidam a contrariedade como:

[...] a relação de pressuposição recíproca que existe entre os dois termos de um eixo semântico, quando a presença de um deles pressupõe a do outro e, vice-versa, quando a ausência de um pressupõe a do outro. Contrariedade é a relação constitutiva da categoria semântica: os dois termos de um eixo semântico só podem ser chamados contrários se, e somente se, o termo contraditório de cada um deles implica o contrário do outro. O eixo semântico é então chamado eixo dos contrários (p. 99).

Entende-se que essa contradição se dará a partir do momento em que ela for constituída após a negação estabelecida no ato cognitivo entre dois termos, visto que quando percebe-se a presença de um, pressupõe-se a ausência do outro e vice-versa.

A semiótica greimasiana, no que diz respeito à discursividade dos signos que compõe, pode-se dizer que é o mesmo que construir uma caminhada de produção de sentido.

Para Bakhtin (2003), o discurso escrito ou o lido segue a mesma ideia do discurso falado ou ouvido, isto é, pode ser definido como um,

[...] processo complexo e amplamente ativo da comunicação discursiva. Nos cursos de lingüística geral (inclusive em alguns tão sérios quanto o de Saussure), aparecem com freqüência representações evidentemente esquemáticas dos dois parceiros da comunicação discursiva – o falante e o ouvinte (o receptor do discurso); sugere-se um esquema de processos ativos de discurso no falante e de respectivos processos passivos de recepção e compreensão do discurso no ouvinte. Não se pode dizer que esses esquemas sejam falsos e que não correspondam a determinados momentos da realidade [...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (lingüístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. [...] A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na subsequente resposta em voz real alta (p. 271).

Aquele que enuncia um discurso torna-se o enunciador e também o enunciatário do texto em si, no instante da enunciação. Aquele que recebe – o enunciatário, aquele que interpreta o texto, por sua vez constrói seu discurso interpretativo, tornando-se também um enunciatário e enunciador da leitura textual. Essas duas situações são simulacros, já que para a semiótica greimasiana o autor e o leitor não se encontram no texto.

Pietroforte (2010) cita também o plano de conteúdo e de expressão que pode ser tratado na semiótica:

A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito do texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético (p. 11).

Para ele os sistemas verbais são aqueles que se referem às línguas naturais e os não-verbais estão intimamente ligados as outras linguagens, como as artes plásticas e outras artes em geral.

De modo geral, seguindo o percurso gerativo de sentido que constitui cada texto, faz-se necessária a análise de três etapas no desenvolver do trabalho: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas dos textos. As estruturas fundamentais são determinadas pelos pontos contrários que se encontram nos textos, fazendo que os sentidos sejam construídos; as estruturas narrativas são, basicamente, as ações do sujeito e as estruturas discursivas são a relação entre o enunciador – o crítico/escritor e o enunciado/texto.

Seguindo a análise semiótica, identificam-se as estruturas narrativas: de produção e de recepção; que em determinados momentos do texto perpassam, invadindo os limites uma da outra. O texto narrativo é organizado de acordo com uma estrutura agrupada por enunciados, as transformações se manifestam durante o percurso narrativo de interpretação. Fazem parte dessas quatro fases da sequência canônica a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Segundo Fiorin (2001), essa sequência pode sofrer alterações de acordo com narrador ou autor do texto. Pode ser que uma delas tenha mais evidência que outra ou até mesmo o leitor pode não encontrar todas as fases da sequência canônica, como ressalta:

[...] o narrador pode organizar as diversas fases da sequência [*sic passim*] canônica de diferentes maneiras. Elas, então, não precisam aparecer na ordem lógica: manipulação, competência, performance, sanção. Como elas se encadeiam em função de relações de pressuposição, o leitor vai apreendê-las corretamente (p.26).

Na manipulação, um elemento do texto leva outro a fazer alguma coisa. O manipulador pode se valer de vários artifícios, como por exemplo, o crítico que manipula o pintor para que ele obtenha sucesso, tendo como base sua crítica levando-o a pensar como ele deve agir para que ele tenha uma boa aceitação pública.

Para Greimas e Courtés (2011) a manipulação é:

Ao contrário da operação (enquanto ação do homem sobre as coisas), a **manipulação** caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado: no primeiro caso, trata-se de um “fazer-ser”, no segundo, de um “fazer-fazer”; essas duas formas de atividade, das quais uma se inscreve, em grande parte, na dimensão pragmática e a outra, na dimensão cognitiva, correspondem assim a estruturas modais de tipo factitivo (p. 300 e 301).

Para eles a manipulação pode ser representada no quadrado semiótico enquanto “fazer-fazer” com o esquema que se encontra na figura 2:

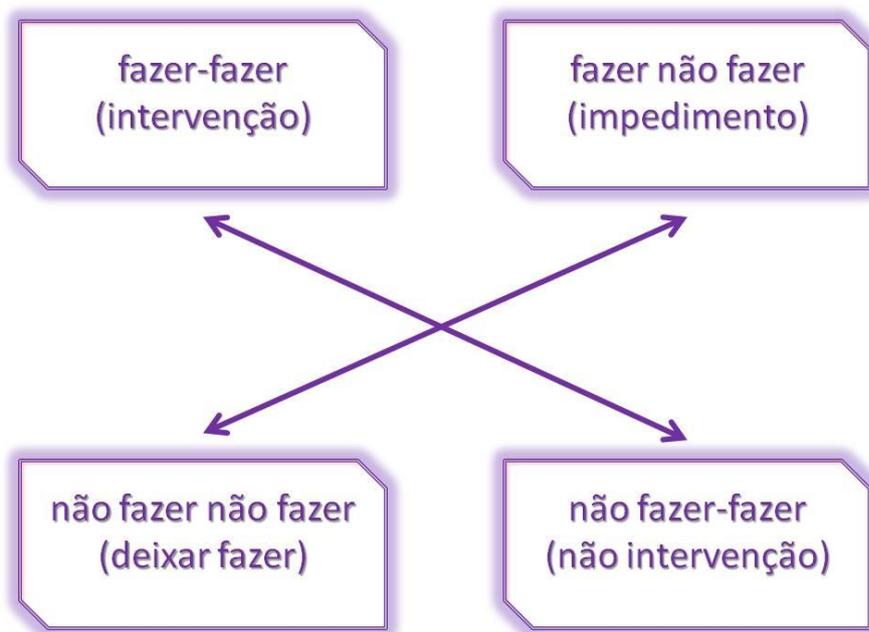


Figura 2 - Quadrado semiótico da manipulação

Na competência, o elemento que realiza a transformação da narrativa deve ser o poder para fazer e saber, o pintor adquire competência para pintar, conseqüentemente a glória esperada, já que será sempre avaliado pelo crítico.

De acordo com Greimas e Courtés (2011) competência pode ser determinada como:

[...] A análise dos discursos narrativos faz com que nos deparemos, a todo instante, nas suas dimensões pragmática e cognitiva, com sujeitos performantes (quer dizer, realizando seqüências de comportamentos programados) que, para agir, precisam possuir ou adquirir antes a competência necessária: o percurso narrativo do sujeito se constitui, desse modo, de dois sintagmas que têm os nomes de competência e de *performance*. A semiótica é levada assim a construir modelos de competência modal que, baseados na análise dos discursos narrativos, são aplicáveis às semióticas não lingüísticas do mundo natural (no plano da “realidade psicossocial”) e devem servir de premissas para uma semiótica da ação. A tipologia das competências semânticas pode ser considerada, por sua vez, uma das definições possíveis do universo semântico, coletivo ou individual (p. 76).

A performance é uma das fases em que acontece a transformação do núcleo da narrativa, o pintor constrói a performance para o reconhecimento e sucesso do seu trabalho.

Greimas e Courtés (2011) explanam que:

A *performance*, considerada um programa narrativo do sujeito competente e em ação (por si mesmo), pode servir de ponto de partida para uma teoria semiótica da ação: sabe-se que todo programa narrativo é suscetível de expansão sob a forma de programas narrativos de uso, que se pressupõem uns aos outros no quadro de um programa de base. Interpretada, por outro lado, como estrutura modal do fazer, a *performance* – denominada **decisão**, quando situada na dimensão cognitiva e **execução**, na dimensão pragmática – permite entrever desenvolvimentos teóricos ulteriores (p. 364).

Petroforte (2010) emprega a palavra programa para ilustrar as estruturas. Esclarece que existe um programa principal na narrativa e que esse programa está atrelado a outros programas, que ele os chama de “programa narrativo de base e programas narrativos de

uso”. Para ele a realização desse “programa de base é chamado pela semiótica de *performance*. No entanto, para realizá-lo, o sujeito narrativo precisa adquirir, por meio dos programas de uso, a competência necessária para tal” (p. 6).

Na sanção, pode-se constatar a realização da *performance*, quando o sujeito é reconhecido por meio da transformação, do recebimento de prêmios – sanção positiva, já que o sujeito competente merece pela sanção cognitiva (valor estético da obra) e pragmática (valor mercadológico da obra) a devida premiação ou punições quando a sanção é negativa.

No que se refere à sanção Greimas e Courtés (2011) exemplificam a partir do seguinte conceito “é uma figura discursiva correlata à manipulação, a qual, uma vez inscrita no esquema narrativo, se localiza nas duas dimensões, na pragmática e na cognitiva. Enquanto exercida pelo Destinator final, pressupõe nele um absoluto de competência” (p. 426).

De acordo com Lucia Teixeira (1996):

Se os textos críticos são, por natureza, escrituras de julgamento e apreciação, são também textos que narrativizam um roteiro de ações e de aquisições de conhecimento – usando a nomenclatura adequada: percursos de fazer e de saber – por parte de um sujeito que deve produzir a obra a ser julgada e apreciada (p. 55).

Por isso, é preciso estabelecer um esquema a ser construído para dar base às etapas da sequência canônica. De acordo com o quadrado semiótico, identificar como S1 o sujeito do fazer, o destinatário, aquele que busca as influências para sua realização (escolas, gosto de época, experiências internacionais, imposições de gosto e de mercado, consulta a outros artistas mais experientes). Essas constituintes de um conjunto de influência que constroem o S1, o doador de competência ao sujeito S2, que por sua vez é o sujeito que age sobre o outro (S1) para fazê-lo apreciar o objeto criado, o destinator, o manipulador que impede o destinatário a dever-fazer.

Segundo Lucia Teixeira(1996):

Desenvolve-se, assim, nos textos de crítica de arte, um jogo entre os esquemas do ser e do parecer, em que os procedimentos sintáticos do enunciador e do enunciatário constroem os simulacros de verdade dos textos. O enunciador exerce seu fazer persuasivo através de um fazer verdadeiro: valorizando a manifestação de apreciações elogiosas e de sucesso nas vendas, o enunciador torna imanente ao trabalho artístico que crê verdadeiro o fazer do enunciador – e por isso cumpre o percurso da competência que lhe foi doada – acata os valores da aparência como imanentes, embora simule acreditar em outros valores (p. 65 e 66).

A análise semiótica tem uma vantagem quando se trata de valores do senso comum, já que se pode fazer mapeamento do texto identificando um manipulador que não deixa que aconteçam interferências de julgamento por parte do crítico. Encontra-se, portanto, no esquema do ser e do parecer, a desconstrução de uma imagem idealizada na qual o destinatário está entregue ao seu prazer.

Na Estrutura Narrativa de Produção percebe-se a transformação acontecer pela ação do sujeito, o texto é uma narrativa em primeira pessoa, identifica-se o pintor/artista como destinatário ou sujeito do fazer e o crítico como destinador/manipulador como aquele sujeito que age sobre o outro.

Nessa segunda etapa, Estrutura Narrativa de Produção, percebe-se que o objeto e o sujeito são construídos ao mesmo tempo com base em uma dialética que transfere novamente ao sujeito o contexto que ele mesmo representa; para tanto, o sujeito se qualifica em seu valor primordial quando o objeto também o faz.

Uma das competências mais complexas é o de saber criticar. Nessa fase, cai por terra o “julgamento imparcial” do crítico, já que muitos fatores são envolvidos na construção desses textos, desde as informações históricas; o revelar-se de um crítico em seu texto, buscando o sentido daquilo que ele escreve no contexto histórico em que se encontra a arte contemporânea naquele local.

O sujeito manipulado constrói, após adquirir as “competências de saber ver e de saber comprar”, o percurso do sujeito competente, realizando sua performance a partir do momento em que começa a frequentar museus ou galerias que foram recomendadas pelo crítico em seus textos. Assim S2 passa a usufruir do valor de investimento e do valor estético da obra, quando começa a adquirir o objeto artístico. “Com isso, conclui-se o esquema narrativo em que um destinador-manipulador, finalmente transformado em destinador-julgador, sanciona os valores adquiridos pelo destinatário.” Aquele que analisa

o texto, entende o “sujeito competente como simulacro do sujeito manipulador”, percebendo na competência do manipulador, uma previsão de performance pelo sujeito competente, já que “o destinatário reconhece e adquire os valores cognitivos e pragmáticos estabelecidos pelo destinador” (TEIXEIRA, 1996, p. 81).

Segundo Lucia Teixeira (1996):

A superioridade hierárquica desse destinador que manipula, sanciona e tem ainda o poder de, como enunciador, revelar o enunciatário na sua própria fala, começa a se relativizar quando a descrição, utilizando-se, como na análise de SN1, do esquema do ser/parecer, pode reverter funções e apontar simulações. Assim, o destinador, que parece indicar aquisições ou mapear tendências estéticas, na verdade reproduz aí a seleção que o mercado e o gosto da época, já haviam efetivado. O destinatário que parece acatar as avaliações da crítica torna-se imediatamente o manipulador que dirige o olhar e o texto do destinador. Por outro lado, destinador e destinatário compartilham da simulação de reconhecer a oposição atribuindo preço à contemplação (p. 81).

Encontra-se, na estrutura narrativa da Recepção, relação entre a enunciação e o texto enunciado. Lucia Teixeira (1996) expõe da seguinte forma:

Assim é que a seqüência narrativa que esquematiza o movimento da recepção da obra de arte por um sujeito crítico (S1) investido da função de produzir a conjunção de um sujeito leitor (S2), ou público apreciador, com as modalidades destinadas a fazê-lo apreciar/comprar o objeto artístico, começa na sanção do percurso da produção. Estágio prévio e pressuposto do contrato a ser estabelecido entre os dois sujeitos de SN2, tal sanção age como manipulação da manipulação a ser conduzida pelo sujeito/crítico/. Permeável às injunções do conjunto de influências recebidas e acatadas pelo destinatário premiado em SN1, o sujeito/crítico/reproduz os valores que circulam nessa primeira narrativa, e transforma sua ação num percurso de reiteração e manutenção dos sentidos que o espetáculo da cultura adquire entre produtores e consumidores (p. 67).

Conhece-se a identidade de SN1 como sendo a Sequência Narrativa 1 ou Estrutura Narrativa de Produção em que o sujeito/destinatário, por força de um conjunto de influências, pode ser algum movimento, grupo, mestre ou alguém que o tenha influenciado

em suas ideias e que ele pinta para obter o reconhecimento do público ou crítico. E SN2 como Sequência Narrativa 2 ou Estrutura Narrativa da Recepção na qual um sujeito/destinador age sobre outro (pode ser o público/leitor) para fazer com que ele venha a apreciar o objeto/obra criada em SN1 pelo artista.

O crítico, antes de escrever/manipular, vai até a obra que será apreciada, não como descobridor, mas partindo das influências que foram sancionadas a partir da criação em SN1, já que “o crítico oferece ao público as lentes que possibilitam a observação do objeto artístico. Mais que isso, oferece-lhe ainda a chave do tesouro: o saber investir” (TEIXEIRA, 1996, p. 72). A construção do saber em SN2 depende da sanção de sucesso de SN1.

Identifica-se, no decorrer das análises, uma terceira Sequência Narrativa (SN3) que, segundo Lucia Teixeira (1996), não se encaixa na mesma linearidade de SN1 e SN2:

[...] a relação da terceira seqüência com essas duas não se dá por encadeamento lógico-temporal, mas pela incidência vertical do mecanismo argumentativo da enunciação na cadeia linear das seqüências narrativas, para, ao mesmo tempo, instalar a instância geradora da crítica e qualificá-la. Essa observação pretende diferenciar SN2 e SN3: enquanto SN2 constrói o percurso narrativo da recepção da obra de arte, SN3 ocupa um tempo de precedência e uma função de onipotência em relação à estrutura que dá forma às seqüências narrativas, organizando-as numa sucessão. A relação de implicação, pois, que relaciona SN1 a SN2 ocorre no nível narrativo do texto, enquanto a relação entre SN3 e as outras duas seqüências se dá entre os níveis discursivo (onde se produz a narrativização de um percurso) e narrativo, não se podendo confundir com a linearidade do encadeamento de SN1 e SN2 (p. 71 e 72).

Percebe-se o aparecimento da terceira seqüência narrativa quando identifica-se o entrecruzamento de SN1 e SN2 pelo fato de que existe entre elas um círculo de etapas dos esquemas narrativos. A terceira seqüência narrativa SN3 é o nível discursivo, trata da instância da enunciação ou Estrutura Narrativa da enunciação, é “como uma espécie de seqüência articuladora das outras duas”. É a etapa que se encontra mais próxima possível do patamar discursivo, o principal ponto que difere essa seqüência (SN3) das outras duas, já que nas duas primeiras (SN1 e SN2) no que se refere ao nível narrativo:

[...] recobrem, pela ação do sujeito, as categorias fundamentais da interioridade e da exterioridade, narrativizando as operações que elaboram os jogos semânticos do suporte da narrativa. Já SN3 só se revela na instância do discurso, com a análise da enunciação; narrativizando o percurso do enunciador, SN3 é a seqüência que qualifica o destinatário que aprecia a obra de arte, conferindo-lhe a autoridade que não só constrói a argumentação sobre o valor da obra apreciada, mas também harmoniza e põe em confronto os actantes envolvidos em SN1 e SN2 (TEIXEIRA, 1996, p.84).

No círculo formado pelas Estruturas Narrativas na relação entre SN1, SN2 e SN3 identifica-se “as influências que manipulam o fazer do pintor” e destaca-se aquelas que também delineiam o olhar atento do espectador que, ao vencer suas expectativas, aceitam o “objeto-valor”. Em relação à sanção, já que “a sanção crítica reproduz a sanção da primeira narrativa, que manipula sua competência”, percebe-se um silumacro do mundo da arte, pois diz-se o “que já está selecionado” e, conseqüentemente, a seleção está a se referir do que já é consagrado em relação à moda atual, “consagra-se e torna-se moda o que é exposto, expõe-se o que se diz ser bom” (TEIXEIRA, 1996, p. 84).

De acordo com Lucia Teixeira (1996):

[...] o crítico, que seleciona uma dentre dezenas de exposições e contempla um entre centenas de artistas, parece isentar-se de todas as influências, ao rejeitar os agentes do mercado, os especuladores, os *marchands* que criam fomas e elevam cotações com base em critérios estranhos à qualidade pictórica (p. 85).

O artista entrega sua obra ao público, quando mostra seu objeto de contemplação em um museu ou galeria, para admiração do público. “A crítica que avalia uma obra seria, justamente, a via de retorno” (TEIXEIRA, 1996, p. 86). Essa é a maneira pela qual a arte, por meio do artista tenta se apegar à sociedade de maneira a contextualizar seu valor.

Levando em conta todas as características importantes que moldam uma obra e não apenas o querer, o fazer ou o poder de um artista, também é necessário que se leve em conta o valor mercadológico unido ao valor estético da obra:

O valor estético, regulada pela utilização das categorias plásticas do espaço, luz, cor e formas, corresponde à qualidade intrínseca da pintura e acolhe todas as influências externas que o gosto da época impõe, nessa indissociabilidade entre interioridade e exterioridade [...]. Por outro lado, o valor de mercado corresponde à relação entre o valor estético e os instrumentos de premiação de que dispõe o julgador. No caso das sociedades contemporâneas, o prêmio está representado na troca do quadro – objeto estético construído – por dinheiro (TEIXEIRA, 1996, p. 87).

Nas duas primeiras sequências (Estrutura Fundamental e Estrutura Narrativa de Produção), encontra-se, superficialmente, “uma camada pictórica discursiva”, em que o leitor percebe um processo criador quando o crítico descreve a integração entre técnicas e demais características (TEIXEIRA, 1996, p. 90).

Lucia Teixeira (1996) esclarece que quando se faz uma apreciação de uma pintura “na análise do discurso também precisamos observar a gradação de tons que faz os significados avançarem ou retraírem, na construção dos efeitos de sentido que os procedimentos discursivos atualizam” (p.91).

É necessário começar a pensar na ação do sujeito da enunciação que, posteriormente, é transformado em discurso. Com base na teoria semiótica, deve-se levar em conta que a enunciação é o local que fica.

[...] entre as estruturas semióticas virtuais e sua atualização no discurso, pretende dar conta desse eixo sintático em que um sujeito, em relação com um anti-sujeito, projeta as categorias de espaço, tempo e pessoa como as ancoragens que, para além de seu caráter local e disperso, identificam um contexto a ser semiotizado pela análise (TEIXEIRA, 1996, p. 91).

Aquele que tem a função de analisar um texto, precisa se atentar a duas características principais: a primeira é a de entender a enunciação como aquela que faz a mediação entre o ato individual e a língua, quando se trata de sua utilização, isto é, a relação do eu – como ato individual e o outro, ou seja, “a percepção desse contexto como um espaço semiotizado que diferencia um teórico de outro” (p.92); e a segunda faz alusão ao dialogismo de Bakhtin através do qual Lucia Teixeira (1996) complementa descrevendo:

[...] dialogismo é a forma, o meio, e o produto da enunciação, mas trata-se, ainda, de acrescentar a uma análise sintática que fixava nas projeções da enunciação no enunciado e nas relações entre enunciador e enunciatário a contribuição de uma semiótica das situações, [...] para que possam ser analisadas as formas e os valores das correlações entre o sistema extratextual – ponto de partida figurativo do texto – e o enunciado, que explicita a configuração actancial do texto (p. 91).

Todas essas abordagens complementam o processo de construção do percurso gerativo de sentido. A “instância de mediação entre as estruturas semióticas virtuais e as estruturas discursivas” fazem parte do conceito de enunciação de acordo com a “esfera teórica da semiótica” (TEIXEIRA, 1996, p. 92).

A linguagem verbal do crítico transparece no seu discurso, pelo percurso de produção que é desvelado a partir da descoberta da instância “de semiotização do real” (TEIXEIRA, 1996, p. 93). E ainda:

Essa realidade discursiva realizada concretamente nos textos é, enfim, aquilo que o analista procura revelar, decompondo para depois reunir, fragmentado para afinal globalizar. Organizar esse percurso de decomposição e fragmentação é a grande questão teórica da análise, o estudo de um *corpus* concreto sendo, apenas e sempre, a tentativa de compreender e elaborar a teoria (p. 93).

O analista deve definir seu caminho como “o entrechoque entre um fazer persuasivo e um fazer interpretativo” (TEIXEIRA, 1996, p. 93). Ao analisar-se a enunciação encontram-se evidências no enunciado, já que isso é o mesmo que identificar e mapear as redes de relações formais. Isso se dá pelo fato que, o analista diante de um texto, primeiro ele o decompõe para depois unir novamente, as partes são analisadas separadamente e por fim o texto como um todo.

Ao fazer análise de um texto pode-se dizer que é o mesmo que desmembrar as partes, para que se possa entender o contexto geral e ao mesmo tempo detalhado do assunto de que se trata.

Para Greimas e Courtés (2011) a análise no que diz respeito à semiótica é:

Além dos diversos empregos que provém da língua corrente, o termo análise designa, em semiótica, desde Hjelmslev, o conjunto de procedimentos utilizados na descrição de um objeto semiótico, os quais se particularizam por considerar, em seu ponto de partida, o objeto em questão como um todo de significação, com o objetivo de estabelecer, por um lado, as relações entre as partes desse objeto e, por outro, entre as partes e o todo que ele constitui, e assim por diante, até esgotar o objeto, ou seja, até que registrem suas unidades mínimas indecomponíveis. Semelhante descrição é por vezes chamada de descendente, em oposição à síntese, chamada ascendente. Diferentes tipos de análise são possíveis, conforme o nível de pertinência selecionado; ter-se-á, por exemplo, no plano sintático, a análise distribucional e a sintagmática, e, no plano semântico, a análise sêmica ou componencial (29).

O ponto chave da questão teórica de uma análise é justamente saber organizar todo esse percurso de fragmentação do texto para depois reconstruir e entender a teoria estudada.

Nesse caso, define-se que a principal função dessa pesquisa é analisar e identificar os contrastes existentes em cada estrutura dos textos críticos de arte de Marcelo Rezende da Revista Bravo!. Estabelecendo a princípio as estruturas fundamentais indicadas em cada um dos textos. Demarcar as categorias semânticas que se referem à demarcação espacial – interioridade (euforia) vs. exterioridade (disforia). Para isso deve-se levar em conta o texto todo, observar as diferentes estruturas que o constroem e analisar os níveis estruturais que compõem o texto.

CAPÍTULO 2: A REVISTA BRAVO!

Evoco as palavras desenho, design e desígnos para iniciar esta reflexão sobre o universo das revistas, primeiramente por se tratarem de expressões que se referem a diferentes atividades que podem abranger tanto os desenhos primitivos do período paleolítico, quanto aos sentidos que foram sendo adotados no transcorrer da história, até seus diferentes significados na contemporaneidade.

(BENTO FAGUNDES DE ABREU, 2008, p. 35)



Figura 3 – Capa da Revista Bravo! – Ano 1 – Nº 1 outubro de 1997

A Revista Bravo! foi criada em outubro de 1997. Luiz Felipe D'Ávila⁵ foi um visionário em seu tempo e concretizou a criação da revista Bravo! através da própria editora, a Editora D'Ávila. O cenário político daquela época era o combate a inflação no governo de Fernando Henrique Cardoso. Essa bandeira levantada pelo presidente de certo modo impedia o crescimento dos investimentos Culturais, mas a revista Bravo! logo transforma-se em leitura obrigatória.

Diante desse cenário surge a revista Bravo! com uma proposta editorial que além de registrar os acontecimentos culturais, também percebe a necessidade de criar provocações e reflexões à respeito dos temas ligados ao contexto político e cultural.

⁵ Nasceu em 1963, formado em Ciências Políticas, foi editor dos jornais O Estado de São Paulo e Gazeta Mercantil, publicou alguns livros dentre eles: “Brasil, uma democracia em perigo” em 1990, “As Constituições Brasileiras” em 1993 e “O Crepúsculo de uma era” em 1995.

2.1 A VISUALIDADE DA CAPA DA REVISTA BRAVO!

Normalmente a capa chama a atenção do leitor quando este vai até uma banca, uma livraria ou em qualquer lugar especializado na venda de revistas semanais ou mensais. Nossos olhares se voltam primeiramente para determinadas revistas devido a essa identidade marcante de cada uma delas e a criatividade é o que mais impera na escolha por nós leitores da compra de uma ou de outra revista. A capa da revista Bravo! tem algumas características marcantes, busca um diálogo permanente com seu público/leitor, através de um *layout* gráfico no qual o conceito estético procura ser diferente das outras revistas, de caráter semanal ou até mesmo de divertimento. O logotipo, as cores usadas, as imagens, isto é, o seu formato/*layout* com todos esses elementos verbos-visuais que chama a atenção para uma visualidade expressiva que a revista transparece.

A capa seduz o leitor em sua escolha, é a capa que dá o primeiro impacto para uma comunicação visual com o público leitor. Após o primeiro impacto visual é que o leitor procura analisar o conteúdo da revista e aí sim decidir comprar. Os elementos visuais usados pelas editoras são de grande importância na escolha de uma determinada revista, sejam em relação à foto da capa, as chamadas ou temas usados, as cores, até mesmo o tamanho da página ou o tipo de letra e todos os outros pormenores que de uma maneira ou de outra irão contribuir para a escolha da compra da revista.

Para que isso tudo funcione realmente, é preciso que antes se tome algumas providências como, por exemplo, identificar quem será o público alvo, qual é seu perfil, para que a estratégia de marketing usada pelas editoras consiga despertar o interesse das pessoas que irão consumir a revista estabelecendo assim um canal de idas e vindas tanto por parte do leitor como por parte da editora no que diz respeito à venda.

No layout da capa da revista Bravo! pode-se identificar a inter-relação com as várias linguagens visuais, tais como fotografia, pintura ou até mesmo gravura, com o design gráfico da mesma para estabelecer a construção da narrativa percebida pelo leitor. A revista Bravo! se utiliza de várias estratégias no que se refere a comunicação visual e dos elementos que são usados no *layout* da revista, como as fotografias, as cores ou tipo de fontes.

Para chamar à atenção do público leitor a revista Bravo! escolhe para compor as capas personalidades importantes do meio artístico cultural, pessoas imponentes e que tem

uma boa aceitação perante o público, por exemplo: a cantora Marisa Monte, a cantora Björk, o ator Marco Nanini, o arquiteto Oscar Niemeyer, dentre outros (Figura 4).



Figura 4 - Capas das Edições: nov/1998, out/2007 e nov/2011

A revista Bravo! desde sua criação até 2001 quando aconteceram mudanças significativas na estrutura/layout, a começar pela dimensão que até então era de 30 cm X 23 cm e que após a reformulação passa a medir 27,5 cm X 22,5 cm, sofre mudanças, a partir do número 51, em seu projeto gráfico, seu tamanho diminui, parecendo mais quadrada. O material usado na capa é o papel couché de alta gramatura, usa-se o estilo de livros onde a encadernação é feita com lombada e aplicado um verniz brilhante apenas na capa.

Outra característica marcante da capa da revista Bravo! são os cinco elementos gráficos que pode-se identificar em todas as capas, dentre eles pode-se citar: o logotipo (Figura 5), a imagem principal, a chamada principal, as imagens secundárias e as chamadas secundárias. Nas primeiras revistas as imagens e as chamadas secundárias estavam do lado esquerdo em uma disposição vertical, hoje essas imagens e chamadas secundárias estão dispostas na horizontal na parte inferior da capa, e em algumas edições não existem as imagens e nem as chamadas secundárias na capa.

O primeiro destaque da capa da revista Bravo! é o seu logotipo. Foi idealizado a partir da fonte Bodoni, originado do nome de seu criador. Esse tipo de fonte nos sinaliza com imponência, elegância, clareza e nos dá a sensação de uma arte com padrões clássicos. A palavra é constituída de letras em caixa alta, seguida de um ponto de exclamação. O logotipo se posiciona em destaque na parte superior e as cores usadas estão vinculadas as dos outros elementos que compõem o layout da capa (Figura 5).

BRAVO!

Figura 5 - Logotipo da Revista Bravo!

Em 2003/2004 outra mudança de layout e diagramação em seu interior se deu pelo fato da Revista Bravo! ter sido vendida para a Editora Abril. Uma dessas novas intervenções em seu layout é a chamada secundária que passa para a lateral esquerda. Entre 2006 e parte de 2007, o logotipo sofre algumas mudanças, essa alteração se dá em relação ao tamanho, diminuindo o espaço que ocupava na capa, em relação à altura o tamanho continua o mesmo, observa-se a mudança apenas na largura. O ponto de exclamação que vem logo após a palavra BRAVO, é deslocado ligeiramente para baixo (Figura 6).

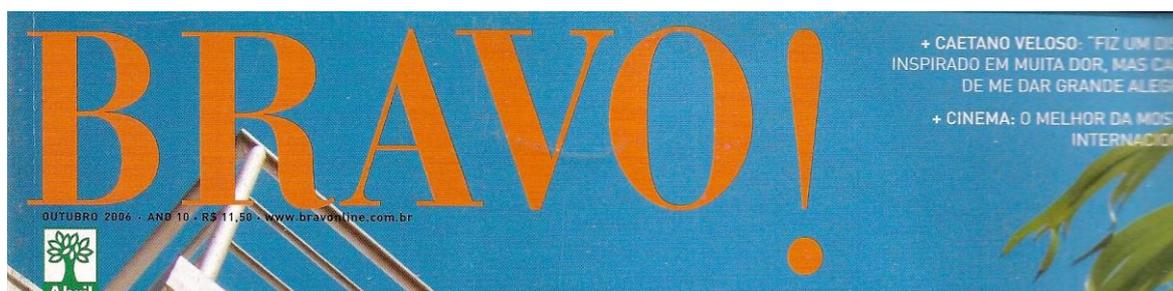


Figura 6 - Logotipo Edição Nº 110 outubro de 2006

Refletindo a respeito do significado da palavra Bravo, pode-se dizer que no contexto ao qual se refere o nome da revista, ela queira dizer não apenas valoroso ou exaltado, como se pode encontrar no dicionário, mas algo mais como um Aplauso, já que isso é o que o público faz, quando assiste a uma boa apresentação artística. Isso é reforçado com as palavras de João Gabriel de Lima (2007b), redator-chefe da revista Bravo, na edição Nº 123 de novembro de 2007,

[...] **BRAVO!** é uma revista apaixonal. A começar por seu logotipo. Nele, a palavra utilizada para saudar performances arrebatadoras vem acompanhada de um ponto de exclamação. BRAVO!, dizem os editores da revista para as peças de teatro, shows, concertos, filmes, livros e

exposições que merecem destaque a cada edição. Um deles é escolhido como o destaque entre os destaques – e se torna a reportagem de capa (p. 10).

Por esse motivo pode-se dizer que o leitor ao comprar a revista, de certa forma estaria aplaudindo e comemorando com grande alegria os eventos culturais e artísticos, mesmo que virtualmente, imaginando todo o glamour das apresentações das quais destacadas pela revista.

Fazendo referência ao *layout* da capa, além do logotipo, tem-se outros campos verbo-visuais, as chamadas principais e secundárias. A chamada principal tem uma ligação muito forte com a imagem escolhida para representar as categorias textuais e visuais. O texto das chamadas tem a função de complementar as imagens e vice-versa. Na revista Bravo! percebe-se uma valorização da imagem principal, esse elemento – imagem/fotografia é percebido como definidor de uma estética visual da capa, chamando a atenção do público leitor quando essa revista está nas bancas. Normalmente o efeito figura-fundo é um recurso muito usado pela revista Bravo! Esse efeito de contraste tem como principal ponto o de destacar/ressaltar a figura/fotografia (Figura 7).



Figura 7 - Elementos que compõem a capa da Revista Bravo!

Os temas abordados e identificados nas capas da revista Bravo!, desde sua criação, são variados dentro dos limites das produções artísticas e culturais: artes plásticas, música, literatura, cinema, teatro.

A primeira revista que faz parte da pesquisa é a Edição Nº 121 de setembro de 2007. Pode-se observar na capa, ocupando a maior parte dela, a imagem principal, que

representa o assunto mais importante do conteúdo, a fotografia toma quase todo o espaço da capa junto com uma chamada para a reportagem principal (Figura 8).



Figura 8 - Capa da Revista Bravo! setembro de 2007

Na capa da edição Nº 121 de setembro de 2007, foi escolhida a reportagem a respeito do filme “Cidade dos Homens”, a fotografia usada foi a de Douglas Silva (Laranjinha) e Darlan Cunha (Acerola) em uma discussão, onde os personagens aparecem

em destaque, com o fundo em azul claro. A frase “Estréia o filme Cidade dos Homens, o herdeiro de Cidade de Deus” está posicionada no centro como se estivesse saindo da boca dos dois personagens, já que a fotografia foi tirada exatamente no momento da discussão em que os atores estão com a boca aberta (Figura 9).



Figura 9 - Detalhe da chamada principal da Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007

Nesta frase todas as letras estão em caixa alta, com as palavras “Cidade dos Homens” e “Cidade de Deus” em negrito, na cor vermelha assim como o logotipo. Logo a baixo outra frase onde todas as letras também estão em caixa alta e na cor preta contrastando com o fundo azul bem claro, quase branco.

Na horizontal na parte inferior da capa encontramos três destaques/chamadas secundárias, da esquerda para a direita, uma sobre cinema, outra sobre livros e a última sobre música. Em cada uma delas tem uma fotografia e uma frase; e encontram-se separadas da chamada principal por uma linha em vermelho da mesma cor do logotipo, essa característica acontece nas três capas que fazem parte do *corpus*, nessa edição não encontramos o número da edição na capa (somente na lombada), como apresenta nas outras edições que fazem parte desse *corpus* (Figura 10).



Figura 10 - Detalhe da chamada secundária da Revista Bravo! Edição N° 121 setembro de 2007

A capa da segunda revista que faz parte do *corpus*, é a de N° 122 de outubro de 2007, ela segue o mesmo layout da anterior (Figura 11).



Figura 11 - Capa da Edição N° 122 - outubro de 2007

O logotipo está com a cor rosa pink, assim como a linha que divide a imagem principal das chamadas secundárias (Figura 12).

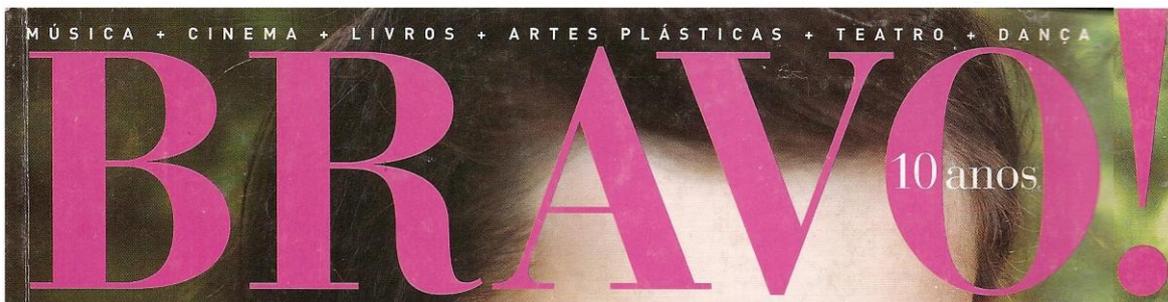


Figura 12 - Detalhe do Logotipo da Revista Bravo! Edição N° 121 setembro de 2007

Pode-se observar uma informação a mais na capa da edição N° 122 de outubro de 2007, é a respeito de um pôster, de uma obra de Van Gogh (Figura 13).

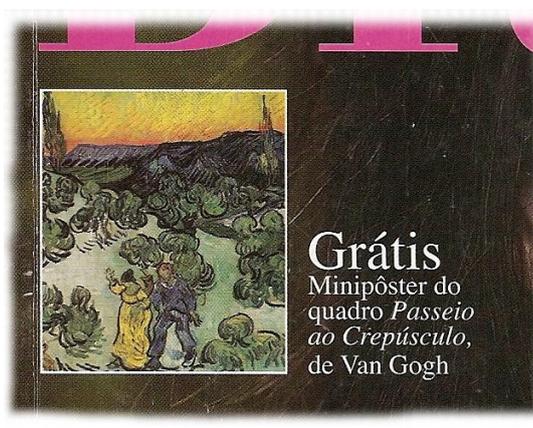


Figura 13 - Destaque extra da Revista Bravo! Edição N° 122 outubro de 2007

A chamada principal da segunda revista é da seção Música – A revolução das cantoras – que foi sugerido pelo editor e crítico dos três textos em questão, Marcelo Rezende. De acordo com João Gabriel de Lima (2007a), na edição de N° 122 de outubro de 2007, a revista “BRAVO! tem como missão rastrear as novas tendências, andar sempre com o radar ligado” e complementa que para isso não basta identificar o que é novo, mas é,

[...] necessário também colocá-lo em perspectiva, identificar o contexto, mostrar a contribuição que traz para sua área de atuação – no caso, uma

linguagem artística. Esse espírito norteia as duas principais reportagens desta edição. O assunto da capa, sugerido pelo editor Marcelo Rezende, é mais do que um guia das atrações do TIM Festival, evento de música que vem ganhando prestígio ao longo dos anos no Brasil (p. 10).

A imagem da reportagem principal é uma fotografia da cantora Björk, a chamada principal está localizada do lado esquerdo da capa com destaque na palavra BJÖRK, usando a mesma cor do logotipo (rosa pink), com todas as letras em caixa alta, a cantora está olhando para o lado direito, criando um efeito de sentido, como se ela não estivesse dando muita importância para a chamada da reportagem (Figura 14).



Figura 14 - Imagem e chamada principal da Revista Bravo! Edição Nº 122 outubro de 2007

As chamadas secundárias são a respeito dos mesmos temas da edição anterior – Cinema, Livros e Música (Figura 10), e com as mesmas características gráficas também, ressaltando apenas que os temas – Cinema, Livros e Música estão com a fonte na mesma cor do logotipo, na cor rosa pink (Figura 15), o que não aconteceu na capa analisada anteriormente, integrante do *corpus* (Figura 8).

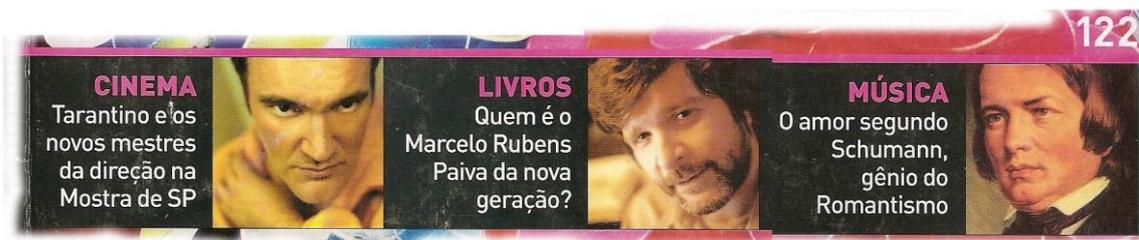


Figura 15 - Destaque da chamada secundária da Revista Bravo! Edição Nº 122 outubro de 2007

Na terceira capa – edição Nº124 de dezembro de 2007, o destaque de reportagem é um integrante da seção Arquitetura, que normalmente não faz parte da revista Bravo! (Figura 16).



Figura 16 - Capa da Edição Nº 124 - dezembro de 2007

Em seu logotipo foi usada a cor amarela, assim como no destaque extra e na linha que divide as chamadas secundárias da reportagem principal (Figura 17).



Figura 17 - Detalhe do Logotipo da Revista Bravo! Edição N° 124 dezembro de 2007

Em destaque nessa edição há uma homenagem ao arquiteto Oscar Niemeyer, onde ele aparece em uma foto preto e branco ao lado do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Para que a imagem do Museu ficasse desfocada, dando assim maior realce à criação de imponência à figura de Niemeyer, a fotografia foi trabalhada em um editor de imagens, percebe-se partes do museu com a cor do logotipo e com os demais elementos que compõem a capa. O arquiteto está olhando para o lado direito, onde aparece a chamada principal a frase com as letras todas em caixa alta e na cor preta – O ESPETÁCULO DA ARQUITETURA, logo a baixo outra frase também na cor preta, mas com apenas a primeira palavra em caixa alta e em negrito o nome **Oscar Niemeyer** (Figura 18).

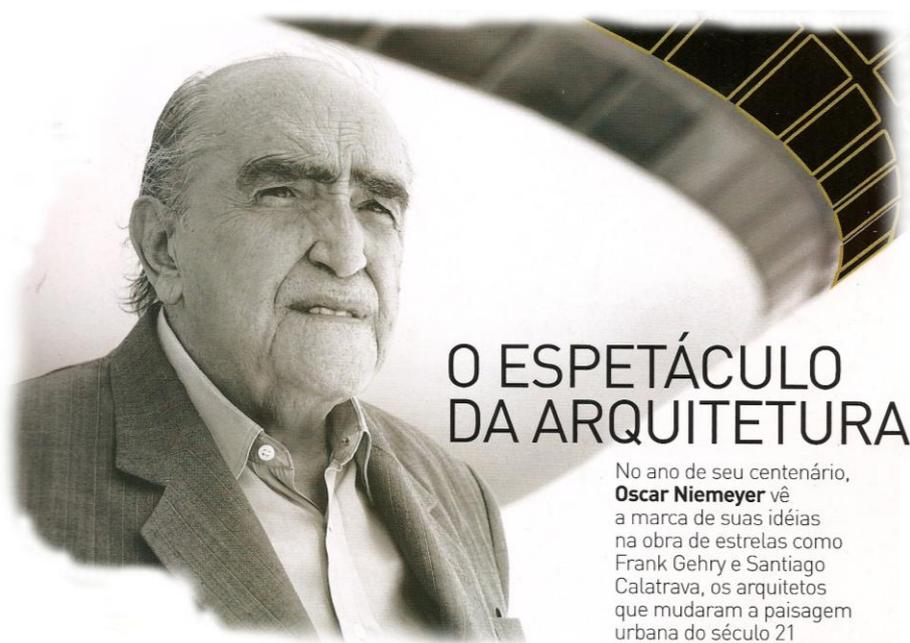


Figura 18 - Imagem e chamada principal da Revista Bravo! Edição N° 124 dezembro de 2007

Nessa edição também tem uma chamada extra, a respeito de um presente que a revista Bravo! está disponibilizando, um desconto para Shows e Teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esse destaque tem como plano de fundo um retângulo na cor amarela a mesma usada no logotipo (Figura 19).



Figura 19 - Destaque extra da Revista Bravo! Edição N° 124 dezembro de 2007

As chamadas secundárias apresentam as mesmas características da primeira capa do *corpus*, as letras todas na cor branca, isto é, não acompanham a mesma cor do logotipo já que o mesmo é amarelo, a diferença é que nessa edição os destaques secundários possuem como tema respectivamente da área de Teatro, Música e Livros (Figura 20).



Figura 20 - Destaque da chamada secundária da Revista Bravo! Edição 124 dezembro de 2007

2.2 O CONTEÚDO DA REVISTA BRAVO!

De acordo com João Gabriel de Lima (2007c), redator-chefe da revista Bravo! na edição Nº 124 de dezembro de 2007, os textos são mais do que simples reportagens, são verdadeiros estudos:

As reportagens de **BRAVO!** levam, em média, um mês para ser escritas. Existem textos, no entanto, que demoram mais. Eles condensam reflexões de meses, anos, às vezes de uma vida inteira. É o caso do assunto da capa desta edição, a obra do arquiteto Oscar Niemeyer, desenvolvido por Lívia Pedreira, diretora de redação da revista *Arquitetura & Construção*, da Editora Abril. Na adolescência, a baiana Lívia se mudou para Brasília e teve seu primeiro alumbramento com a obra de Niemeyer, ao entrar na desconcertante Catedral da cidade. Jornalista especializada em arquitetura, Lívia estudou profundamente a obra do mestre, a quem entrevistou várias vezes ao longo dos últimos 20 anos. A mais recente dessas entrevistas foi para o DVD O Arquiteto da Invenção, produzido pela revista que dirige – você poderá assistir a trechos da conversa em www.revistabravo.com.br. Lívia é uma das poucas jornalistas brasileiras que se referem a Niemeyer como “Oscar”, o nome pelo qual ele gosta de ser chamado no dia-a-dia. Por essas razões, ela era a pessoa certa para escrever um texto sobre o arquiteto à altura da exigência do leitor de **BRAVO!** (LIMA, 2007, p. 10).

Ao falar da ousadia da pesquisa jornalística de Lívia, João Gabriel de Lima (2007) complementa dizendo que a revista Bravo! gosta de investir nesses talentos e nos estudos aprofundados, já que dessa maneira as reportagens tem profundidade e consistência.

A diagramação do índice da revista em análise é bem diferente da maioria das revistas, em algumas partes percebe-se que existem áreas com fundo totalmente preenchido com fotografias e ilustrações e outras em que o fundo é preenchido com uma determinada cor sendo que na maioria das páginas é o branco. Em outras se observa lugares em que a página é totalmente preenchida, seja com cores, imagens e fotografias ou algum tipo de ilustração, e em outras partes da página, como por exemplo, na parte superior, não se encontra nada, isto é, ela está em branco ou vazia. Essa característica demonstra uma determinada preocupação em relação ao público leitor, em função de condições uma leitura, mais rápida, não cansativa, pois os textos verbais escritos são curtos, em comparação com os grandes espaços que as imagens ocupam nas páginas.

Nas primeiras revistas o projeto gráfico no índice apresentava uma estruturação, em que aparecia uma coluna na lateral, que tinha a função de complementar o conteúdo dos textos com informações extras, quando essas informações eram em número reduzido, os textos principais apareciam em maior destaque ou então essa coluna lateral se destacava pela cor de fundo, enquanto que os textos centrais permaneciam com fundo branco.

Até 2004 as imagens e os textos se relacionavam, perpassavam os espaços dessas duas linguagens, a verbal e a visual, invadindo uma o espaço da outra. Após essa data, na nova diagramação os elementos visuais e verbais possuem mais objetividade, onde cada um deles possui seu próprio lugar nesse novo *layout*. Essa reformulação foi pensada diante da função comercial que a revista exerce, seus elementos estruturais apresentam mais clareza, dessa forma uma menor complexidade na diagramação. Já que as imagens e os textos ocupam espaços distintos na diagramação, dando mais ênfase ao texto verbal escrito em fundo branco, como na maioria dos livros, apresenta uma ideia de sofisticação e clareza.

A revista Bravo! é composta por seis editoriais, dentre eles a revista destaca cinema, música, artes plásticas e outros, inclusive os eventos internacionais que são abordados na revista. Pode-se citar como primeira editoria “Livros” – que sugere o prazer pela leitura; “Artes Plásticas” – as obras e artistas do momento; “Cinema” – observações e orientações quanto aos filmes; divulgar a boa música na editoria “Música”; em “Televisão” destacam-se variedades de informações que são apresentadas nos diversos programas da televisão em geral; e na editoria “Teatro e Dança” encontra-se informações relacionadas ao deleite de apreciar a arte corporal da dança ou do teatro. “Seções” em algumas edições da revista Bravo! são acrescentadas outras editorações como é o caso da edição de N° 124 de novembro de 2007 que faz parte do *corpus* desse trabalho, no qual foi acrescentado a editoria com o título “Arquitetura” em homenagem a Oscar Niemeyer (Figuras 21 e 22).

<h1>BRAVO!</h1> <p>O MELHOR DA CULTURA EM SETEMBRO DE 2007</p>	<h2>CINEMA</h2>		<h2>MÚSICA</h2>		<h2>LIVROS</h2>		<h2>TEATRO E DANÇA</h2>		<h2>ARTES PLÁSTICAS</h2>		<h2>SEÇÕES</h2>	
	<p>121</p> <p>A SADA QUE MUDOU O CINEMA BRASILEIRO Entra em cartaz Cidade dos Homens, herdeiro de Cidade de Deus – que estabeleceu um novo patamar de qualidade para os filmes nacionais.</p> <p>CRÍTICA Ricardo Cail assiste a Arco Entremontados, em que o francês Jean-Claude Brisseau recria um episódio polêmico de sua vida – ele teria assediado atriz sexualmente.</p> <p>LANÇAMENTOS DE DVDS</p> <p>AGENDA</p>	<p>50</p> <p>A ÓPERA QUE REVOLUCIONOU A ÓPERA O Rio, obra de Monty Verdú que ganha nova montagem neste mês no Rio de Janeiro, redefiniu o formato do gênero.</p> <p>CRÍTICA Ana Francisca Pordeú vê Breu, espetáculo do grupo Corpo com trilha composta por Lenine.</p> <p>AGENDA</p>	<p>68</p> <p>POESIA NA PENUMBRA O escritor e crítico José Castello relembra seus encontros com João Cabral da Melo Neto, a propósito do relançamento de sua obra.</p> <p>CRÍTICA Ana Francisca Pordeú vê Breu, espetáculo do grupo Corpo com trilha composta por Lenine.</p> <p>AGENDA</p>	<p>88</p> <p>MUITO ALÉM DO JAPÃO A nova coreografia da companhia de dança Sankai Juku – Kagami – Além das Metáforas do Espelho chega agora ao Brasil.</p> <p>CRÍTICA Marcelo Rezende analisa a exposição de Vik Muniz no Paço das Artes, em São Paulo.</p> <p>AGENDA</p>	<p>96</p> <p>VIAGEM SEM FIM Ina do Espírito Santo, um dos mais destacados artistas brasileiros no circuito internacional, ganha exposição em São Paulo e apresenta um passeio pela história da arte.</p> <p>CRÍTICA Marcelo Rezende analisa a exposição de Vik Muniz no Paço das Artes, em São Paulo.</p> <p>AGENDA</p>	<p>10</p> <p>CARTA DO EDITOR BRAVO! Inaugura neste mês parceria com a Casa do Saber.</p> <p>12</p> <p>CARTAS Entrevistas de BRAVO! provocam discussão entre os leitores.</p> <p>14</p> <p>PRIMEIRA FILA A artista plástica Sara Riano é Nossa Anônã; e o cantor Zeca Salero está em Confessionário.</p> <p>30</p> <p>SITE Podcast com trechos da entrevista de Lygia Fagundes Telles e os novos representantes da cena mundial do jazz.</p> <p>112</p> <p>SAÍDEIRA Trecho do primeiro capítulo do romance A Solução Segundo o Astronauta, de Joca Reiners Tenen.</p>						

Figura 21 - Índice da editoria da Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007

<h1>BRAVO!</h1> <p>O MELHOR DA CULTURA EM DEZEMBRO DE 2007</p>	<h2>ARQUITETURA</h2>		<h2>ARTES PLÁSTICAS</h2>		<h2>LIVROS</h2>		<h2>MÚSICA</h2>		<h2>CINEMA</h2>		<h2>TEATRO E DANÇA</h2>		<h2>SEÇÕES</h2>	
	<p>30</p> <p>O INVENTOR DE UM NOVO MUNDO O pensamento de Oscar Niemeyer está na raiz da “arquitetura do espetáculo” que se faz hoje. Ele é uma referência para Frank Gehry, Rem Koolhaas e Santiago Calatrava, entre outros.</p> <p>CRÍTICA Marcelo Rezende visita a mostra Oxi Cinéticos, uma segunda chance para essa iconográfica artística dos anos 60 e 70.</p> <p>AGENDA</p>	<p>56</p> <p>O MONSTRO E O DIABO O último romance de Norman Mailer é uma ficção a partir da biografia de Adolf Hitler. No livro, o narrador é um demônio que está por trás das ações do ditador nazista.</p> <p>CRÍTICA André Nigri lê Longe de Amém, romance de estreia de Chico Matos.</p> <p>AGENDA</p>	<p>74</p> <p>A VERDADEIRA TROPA DE ELITE O músico João Barone conta como a banda The Police, que toca neste mês no Maracanã, mudou sua vida.</p> <p>CRÍTICA Bruno Yutaka Saito ouve A Espera de Tom, em que Carlos Caraca encarna Tom Waits.</p> <p>AGENDA</p>	<p>92</p> <p>UM FILME DENTRO DE UM FILME? Ou um filme dentro de um filme dentro de um episódio? Prepare-se para participar de uma experiência artística ao lado de David Lynch.</p> <p>CRÍTICA Elisa Tozzi assiste a A Vida dos Outros, uma parábola sobre o autoconhecimento.</p> <p>AGENDA</p>	<p>102</p> <p>A MALDIÇÃO DA PEÇA ESCOCESA Pensamentos, visões, audição, ovação e estopimентов marcaram a última montagem de Macbeth e reforçam a suposição de que mesmo essa trupe de Shakespeare faz má sorte.</p> <p>CRÍTICA Jolo Gabriel de Lima assiste a Don Juan de Molière. A nova adaptação do clássico do escritor francês tem músicas de Mozart.</p> <p>AGENDA</p>	<p>10</p> <p>CARTA DO EDITOR BRAVO! Espetáculos que resumam uma vida.</p> <p>12</p> <p>CARTAS A qualidade gráfica de BRAVO! é sempre mencionada pelos leitores da revista.</p> <p>21</p> <p>PRIMEIRA FILA Volta ao Mundo: A Imografia – arte de fotografar com as principais câmeras Leica, concebidas na ex-União Soviética – tem cada vez mais adeptos.</p> <p>26</p> <p>SITE O baterista Jolo Barone, dos Parliament do Sucesso, e o ator Marcos Sachera são os heróis do mês em BRAVO!</p> <p>112</p> <p>SAÍDEIRA Texto inédito do romancista e contista Monclon Bruff.</p>								

Figura 22 - Índice da editoria da Revista Bravo! Edição Nº 124 dezembro de 2007

Na editoria da revista denominada “Seções”, encontra-se uma variedade de , que ao longo dos anos sofreram alterações, dentre elas pode-se citar: Bravograma, Gritos de Bravo!, Ensaio, a Carta do Editor da Bravo!, Cartas, Contemporâneo, Primeira Fila, Bravonline, Site, Ficção Inédita e Saideira.

A revista Bravo! bateu recordes de vendas logo nos primeiros meses de sua produção. A qualidade da revista também é reconhecida por sua impressão em papel couchet, seu projeto gráfico tem como característica, especialmente, seu conteúdo. Além das seções citadas, encontram-se também seções especiais a cada mês e, ainda textos críticos que falam a respeito de livros, filmes e exposições.

Um ditado popular diz: Os últimos serão os primeiros. Pois é isso que percebemos na editoria “Seções”, que na verdade faz a abertura da revista. Primeiramente, o redator-chefe faz algumas considerações a respeito de algum assunto abordado naquela edição, na subeditoria “Carta do Editor”, isso vem logo depois do índice da revista, isto é, da apresentação das editorias daquela edição, normalmente na página 10. João Gabriel de Lima é o redator-chefe das três revistas participantes desse *corpus*. Depois encontra-se “Cartas” com detalhes da revista anterior e cartas de leitores a respeito dos assuntos abordados na edição anterior e do lado direito da página algumas informações pertinentes a revista, seus integrantes, suas funções, a editora responsável, endereços e outros dados importantes. Essas duas subeditorias ocupam apenas uma página cada uma (Figura 23).

João Gabriel de Lima (2007a) na edição Nº 122 de outubro de 2007, fala à respeito de uma das mudanças ocorridas na revista Bravo! no ano de 2007. Ano da publicação do material/*corpus*, objeto de estudo desse trabalho de pesquisa.

Há quatro meses, quando **BRAVO!** passou por uma reforma gráfica e editorial, foi criada a seção *Nossa Aposta*, que tem como objetivo identificar caras novas em diferentes áreas artísticas. Ela ocupa um espaço nobre dentro de **BRAVO!**, é o primeiro texto que aparece em nossas páginas logo depois do ensaio fotográfico que tradicionalmente abre a revista. *Nossa Aposta* é uma amostra de como **BRAVO!** prioriza o novo. Outra é o Concurso de Contos promovido pela revista. Durante dois meses chegaram mais de cem obras inéditas à mesa do editor-sênior Almir de Freitas, o responsável pela área de literatura em **BRAVO!** e pela coordenação do concurso. Dessas, pelo menos dez eram de altíssimo nível. O grande vencedor é o advogado Caio Silveira Ramos, de 36 anos, nascido em Piracicaba e morador de São Paulo. Seu conto *Despinoquiando* sai publicado em outro espaço nobre da revista, a seção *Saideira*. Caio já venceu vários outros concursos literários e é também autor de não-ficção. Tem no prelo uma biografia do sambista Germano Mathias (p.10).

O conteúdo da revista Bravo!, sua diagramação e seu layout estão intimamente ligados ao assunto crítica de que se trata o *corpus* desse trabalho. A crítica é uma constante no meio artístico e cultural, através dela que se faz ajustes e melhoramentos.

2.3 A SUBEDITORIA “CRÍTICA”

A revista Bravo! é dividida em seis editorias, que estão distribuídas em uma média de 100 páginas cada revista. As páginas de cada uma das editorias correspondente à uma cor diferente, sendo que nas bordas percebe-se um tom mais escuro do que em seu interior, isto é, o fundo da página.

Em todas as editorias da revista Bravo! encontra-se no mínimo dois artigos, sendo que um deles é intitulado “Crítica”. Todas as páginas das subeditorias “Crítica” tem como característica gráfica a cor de fundo, cada qual corresponde a cor de sua seção, só que em um tom mais claro do que a borda da página. Como na seção “Cinema” a borda lateral da página é azul, na página “Crítica” dessa seção a cor de fundo também é azul claro, a “Crítica” da seção “Música” tem o tom avermelhado, a seção “Teatro e Dança” tem o tom laranja e a seção “Livros” tem o tom amarelado. No nosso caso a seção “Artes Plásticas” tem uma borda que perpassa o vermelho e o rosa, portanto o fundo da página “Crítica” é no mesmo tom da borda lateral só que um pouco mais claro – rosa (Figuras 25 e 26). As cores das páginas e das bordas são pré definidas: Cinema – azul; Música – vermelha; Teatro e Dança – laranja; Livros – amarela; Artes Plásticas – rosa; as demais editorias que não fazem parte de nenhum desses blocos de seções citados anteriormente, como por exemplo, Carta do Editor e Cartas dos leitores usam a cor dourada e marrom.



Figura 25 - Páginas "Crítica": Cinema, Música, Teatro e Dança - Edição Nº 120 agosto de 2007



Figura 26 - Páginas "Crítica": Livros e Artes Plásticas - Edição N° 120 agosto de 2007

Os textos que fazem parte do *corpus* desta pesquisa estão inseridos na editoria de "Artes Plásticas", identificados com a subeditoria "Crítica", com o principal objetivo metodológico da análise. As características visuais percebidas na página são: a distribuição gráfica do texto verbal escrito, como o número de colunas, letra capitular e outros elementos gráficos; e as fotografias.

Percebe-se na figura 27, uma representação gráfica da estruturação da página da revista Bravo!. A parte superior é composta de uma imagem ou fotografia que ocupa um terço (1/3) desse plano gráfico e a parte inferior é ocupada pelo texto verbal escrito que é distribuído em três colunas.

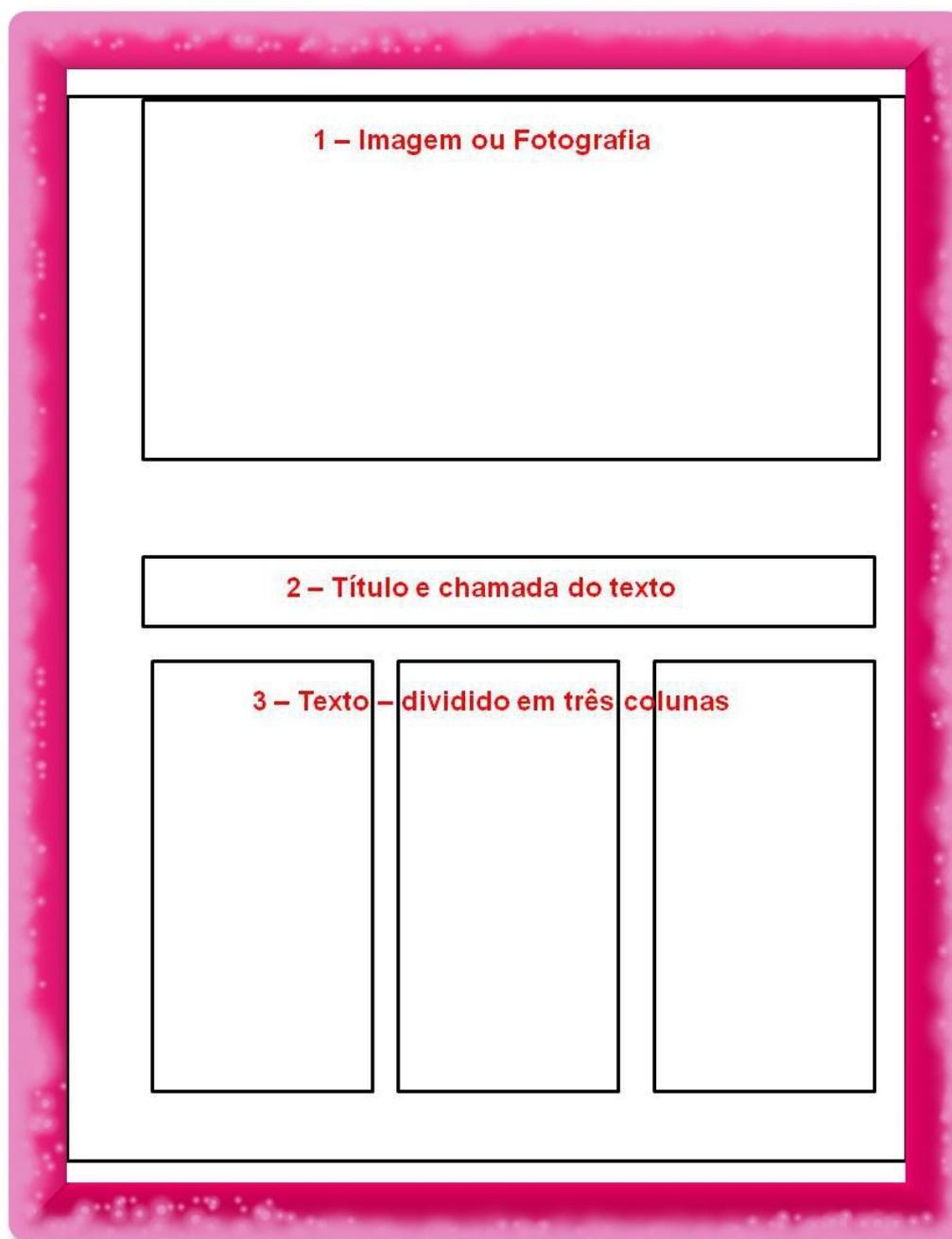


Figura 27 - Representação gráfica de uma página da editoria "Artes Plásticas" subeditoria "Crítica"

A imagem ou fotografia que acompanha todos os textos críticos, colabora com a melhor visualização do tema trabalhado no texto crítico, mas esse elemento visual não possui nenhuma identificação quanto a questão de quem é o fotógrafo, nem no decorrer do texto ou em nenhuma outra parte da revista se faz menção ao nome do fotógrafo, o único lugar onde se pode encontrar algo a respeito da autoria das fotografias é na página intitulada "Cartas" do lado direito, onde se encontra uma relação com o nome das pessoas

constantes daquela edição e suas respectivas funções na Revista Bravo!. Com a função “Editora de Fotografia – Valéria Mendonça” em todas as revistas que fazem parte do *corpus* dessa pesquisa a editora é a mesma. Na parte inferior da fotografia como um tipo de legenda, encontra-se uma frase com algumas identificações a respeito do conteúdo da fotografia.

Com relação à distribuição gráfica do texto, encontra-se logo abaixo da fotografia e de sua legenda, um título que também vem acompanhado de uma frase, uma chamada para o texto verbal escrito e ao final da frase o nome do crítico. O texto é dividido em três colunas, com um subtítulo quase na metade do texto (Figura 28).

ARTES PLÁSTICAS



Pointing Hand (Mão que Aponta), uma das ações de Vik Muniz em sua série *Earthworks*. Ao desenhar uma forma em um terreno, o artista age na sociedade

CRÍTICA

ARTISTA DA ILUSÃO

O brasileiro Vik Muniz exhibe trabalhos feitos com lixo e terra para mostrar que a arte da fotografia e da pintura podem estar naquilo que o olho não vê. POR MARCELO REZENDE

Vik Muniz é hoje um dos artistas brasileiros mais reconhecidos no exterior. Ser “reconhecido”, no vigoroso mercado de arte internacional, significa, sobretudo, vender bem e a preços fantásticos. Essa é a posição ocupada por Muniz, que vive em Nova York há mais de duas décadas. Isso o coloca no melhor dos mundos, e certamente no pior deles: sua arte é vista a partir do ângulo de compra e venda, e as análises em torno de suas intenções batem sempre contra esse mesmo muro: a de ser ele um “artista comercial”. Logo, menos artista.

Em *The Beautiful Earth (A Bela Terra)*, no Paço das Artes, em São Paulo, Vik Muniz apresenta duas séries: *Pictures of Junk (Quadros de Lixo)* e *Earthworks (Trabalhos de Terra)*. Na primeira, ele reproduz telas célebres da história da pintura em seu estúdio, e as monta com sucata. Assim, redesenha *Narciso*, de Caravaggio (1571-1610), gênio italiano do uso da luz e da sombra, com as linhas da tela original refeitas com todo tipo de entulho: é possível identificar pneus, uma geladeira velha, um balde de plástico. Após a tarefa feita, fotografia a cena. Chega-se à pintura por meio da fotografia, joga-se com a escala e a pers-

pectiva, com a história da arte.

A abordagem da questão da pintura na obra de Vik Muniz é parte de um drama. Nos últimos 30 anos, poucas linguagens têm resistido com tanta bravura a uma sentença de morte quanto a pintura. Uma forma de expressão imediatamente reconhecida como arte, e que atravessa a história com seu confesso ar de autoridade e nobreza, a pintura é o alvo preferencial dos criadores contemporâneos, que vêem nela o exemplo de domesticação do artista. As telas e tintas estariam apenas ser vindo ao desejo de um comprador que sofre de ansiedade por ter uma parede vazia. Vik Muniz usa a fotografia para apresentar sua visão sobre esse intenso combate, lembrando que pintar é antes de tudo uma “coisa mental”, e ainda uma relação social, uma forma de contato.

ÁRVORE E FLORESTA

Vik Muniz é um artista da ilusão. Os olhos são apenas um dos sentidos para se aproximar de uma imagem. Ele sabe que olhar uma floresta pode impedir que se observe uma árvore. A fotografia é sua floresta. O material usado por ele, a árvore, *Earthworks*, a outra série da exposição, é uma impressionante demons-

tração de sua “política do material”. Mais uma vez são fotos. Agora, registrando desenhos feitos em áreas de mineração em Minas Gerais e no Pará. Vik Muniz pensa o que quer desenhar naqueles descampados, e tratores e escavadeiras fazem o trabalho de traçar sobre o chão o que sua imaginação determina. O efeito é grandioso. Mas o que se esconde atrás dessa ação? Quantas pessoas foram envolvidas na execução desses trabalhos? Qual o impacto naquelas regiões? As respostas a essas perguntas fazem também parte de sua arte, porque muitas vezes a grandeza de uma obra está no que e quem ela envolve, e é nesse jogo que Vik Muniz realiza pacientemente sua “pintura”. Comercial ou não, ele ainda é capaz de lembrar que certas coisas não se vendem, sobretudo o contato de um artista com o mundo. ■

ONDE E QUANDO

The Beautiful Earth. Paço das Artes (avenida da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0+11/3814-4832). De 3ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb. e dom., de 12h30 às 17h30. Até 7/10. Grátis.

108
www.bravonline.com.br 09/2007

Figura 28 - Diagramação da página da Seção "Artes Plásticas" subeditoria "Crítica" Revista Bravo! Edição Nº 121 setembro de 2007

Ao final do texto dentro de um retângulo, pode-se encontrar com o título “ONDE E QUANDO” alguns detalhes a respeito da exposição, como nome da exposição, o local, o telefone, a data da exposição, os dias da semana com os horários de funcionamento e até mesmo se é com entrada franca ou não (Figura 29).

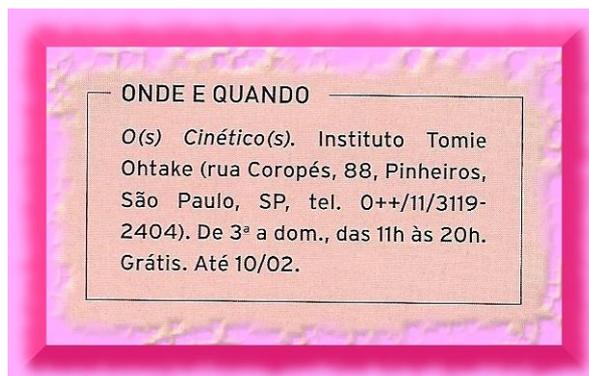


Figura 29 - Elemento informativo das Edições: N° 124 setembro de 2007

2.4 A BRAVO! ONLINE

A revista Bravo! na versão *online* também se utiliza das mesmas estratégias da revista impressa com títulos claros e objetivos, a matéria tem um resumo e um link que direciona à reportagem completa.

Com o advento da Internet e a evolução dos meios de comunicação, principalmente aqueles que estão sendo atualizados em tempo real, trazem um grande número de informações. A revista Bravo! impressa traz ao leitor grandes reportagens, isso também acontece com a versão *online*, com um diferencial, a não linearidade⁶. Todo o conteúdo da revista impressa é disponibilizado na edição *online*, sendo que a versão *web* é atualizada no decorrer do mês, isto pode ser caracterizado por ser uma revista que nos apresenta com varias análises críticas das diversas manifestações artísticas e culturais do Brasil e do mundo, para tanto existe a necessidade de uma atualização constante das notícias.

A versão *online* da revista Bravo! tem por objetivo facilitar a vida dos leitores, para ter acesso à página não precisa ser assinante, dessa maneira pode-se ter acesso a todas as matérias que já foram publicadas pela Bravo!. No site encontra-se uma agenda cultural com sugestões de filmes, livros, músicas e muitas outras indicações relacionadas às artes em geral. Existe também um recurso interativo – o CHAT, que João Gabriel de Lima (2007c) na edição Nº 124 de dezembro de 2007, relata um acontecimento que deu início a partir do chat.

Este ano que termina foi especial para **BRAVO!** Em 2007, a revista decidiu ser mais do que uma revista. Começou a realizar debates em todos seus lançamentos, em parceria com a livraria FNAC. Intensificou sua participação em eventos culturais, e um exemplo foi o espaço **BRAVO!** na Festa Literária de Parati, freqüentado por escritores que participaram de chats em nosso site. Realizou a terceira edição de seu prêmio, patrocinado pelo Bradesco e pela CPFL, e que culminou com a emocionante vitória de Paulo Autran. Consolidou o título **BRAVO 100** – não perca, aliás, a lista das melhores obras da literatura mundial que chega neste mês às bancas. E criou os Cursos Bravo!, em conjunto com a Casa do Saber de São Paulo. Neste momento, um novo parceiro vem-se juntar à revista: a Academia de Idéias de Belo Horizonte, que se destaca pela excelência de seus cursos em temas ligados à filosofia e às artes. Em

⁶ Não linear refere-se a todas as estruturas que não apresentam um único sentido. Em hipermídia, a não-linearidade é pressuposto fundamental do hipertexto.

2008, os Cursos Bravo!, sempre com temas inspirados nas reportagens da revista, se estenderão à capital mineira, cidade que tem um enorme contingente de leitores de **BRAVO!** A parceria se inicia com um grande debate sobre música popular no começo deste mês (p.10).

Tanto na versão impressa quanto na versão *online*, tem uma equipe fixa e uma equipe de colaboradores que participam na publicação de artigos e matérias, a revista não apresenta um padrão pré-determinado de linguagem já que cada escritor ou crítico possui seu próprio estilo.

Além das matérias que se pode encontrar também na revista impressa, a versão *online* disponibiliza outros recursos, através de links, como por exemplo, blogs, grupos de discussão e fóruns de debates.

Em setembro de 2009 houve uma reformulação na página da revista Bravo! *online*, mas as seções continuaram as mesmas, só que com mais alguns recursos multimídias, dentre eles: sons, vídeos, imagens, além dos textos, possibilitando assim que o leitor faça uma leitura hipertextual⁷, escolhendo os caminhos que mais agradam na leitura, aumentando as possibilidades de conexões com informações antigas e atuais, complementando a narrativa do(s) crítico(s) para com seus leitores.

Na primeira página do site da revista Bravo! encontra-se no topo do lado direito, uma imagem da capa da revista do mês, que é um link para o conteúdo da revista. Quando o internauta e leitor clica na imagem da capa, abre-se uma segunda página com resumos das reportagens, com links para os textos completos, de todas as seções que se encontram na revista impressa, inclusive a reportagem de capa (Figura 30, 31 e 32).

⁷ A leitura hipertextual tem por característica a não linearidade. É uma característica parecida com a da Internet, onde o sistema de informações é organizado através de vários links que direcionam a diversos textos. A sequência da leitura é escolhida por cada indivíduo a medida que faz a escolha de acordo com sua prioridade.



Figura 30 - BRAVO! ONLINE - 21 de novembro de 2011



Figura 31 - Revista Bravo! Online - 26 de novembro de 2011

Figura 32 - Revista Bravo! Online - Editorias da Edição Nº 171 novembro de 2011

Logo abaixo das editorias observa-se links para outras edições das revistas Bravo! – últimas seis edições. Ao clicar na capa desejada, ela aparece no centro com a chamada principal escrita em baixo, é na chamada que tem o link para o conteúdo da revista. Observa-se também do lado direito, em baixo, a loja Bravo, na qual se pode comprar as revistas pela Internet (Figura 33 e 34).

Figura 33 - Link para outras edições

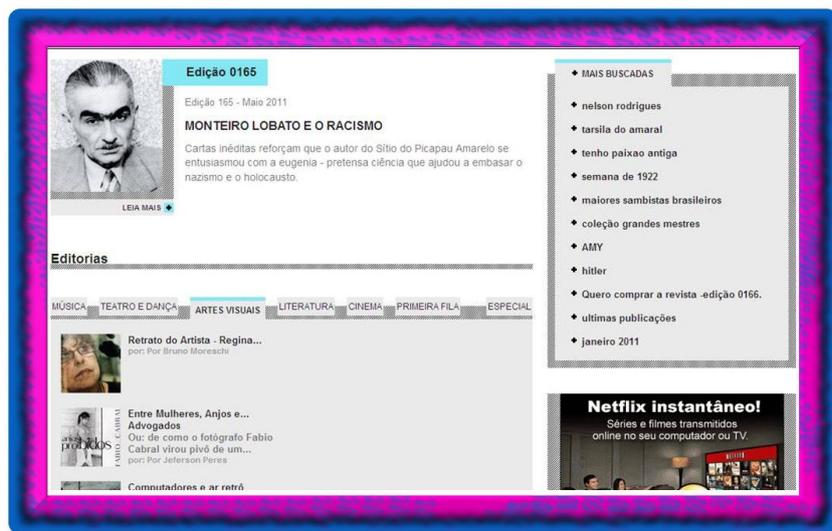


Figura 34 – Página da Revista Bravo! Online – Editorias do N° 165 maio de 2011

Algumas edições ou matérias, mesmo não aparecendo na página principal, podem ser acessadas. Como uma das “críticas” que faz parte desse *corpus*, que está no endereço: <http://bravonline.abril.com.br/materia/artista-da-ilusao-2> acesso em: novembro de 2011 (Figura 35).



Figura 35 - Revista Bravo! Edição Online N° 121 setembro de 2007 - Editoria Artes Plásticas - Subeditoria "Crítica" Matéria "Artista da Ilusão" de Marcelo Rezende

CAPÍTULO 3: O *CORPUS* DA PESQUISA

“Você não vive objetivamente. Um filme é bom ou ruim a partir do momento que entra em contato com você” (2006).

“Os artistas mais fecundados pela Tropicália, na música e nas artes plásticas, não estão no Brasil, estão fora. [...] Ganhamos um novo imaginário. No entanto, há o perigo do congelamento. E é isso que vivemos hoje, um momento em que há necessidade de reinvenção no Brasil” (2007).

MARCELO REZENDE

Os três textos que serão analisados neste trabalho são de autoria de Marcelo Rezende⁸. São eles: “Artista da Ilusão” constante da edição Nº 121 de setembro de 2007; “A Luta Continua” que faz parte da edição Nº 122 de outubro de 2007 e “Aquilo que os Olhos Sentem” texto integrante da edição Nº 124 de dezembro de 2007.

Os textos são analisados individualmente como um objeto que produz sentido, desse modo pode-se identificar características do crítico trabalhado, assim como aquelas que são ligadas à própria Revista Bravo!, já que nesse mesmo período o autor também era editor da revista. A exemplo da característica gráfica pode-se citar a diagramação que é distribuída em três colunas, com a primeira letra capitular do início do texto, uma fotografia que representa a obra ou a exposição da qual se refere o texto, a titulação sempre curta e direta. E, posteriormente, os textos verbais escritos são visualizados como um todo, usando as características abordadas por Lucia Teixeira (1996) no quadrado semiótico greimasiano, principalmente as estruturas fundamentais, as categorias semânticas **Interioridade vs. Exterioridade**.

A composição visual gerada, texto verbal escrito e imagem, à qual faz da análise neste trabalho, pode ser apreciada como se fosse um quadro. É parte integrante dessa obra emoldurada, a fotografia como ilustração, a diagramação do texto e sua titulação. Percebe-se com isso uma padronização gráfica, que mantém o equilíbrio entre os signos visuais e

⁸ Marcelo Rezende é jornalista, foi repórter e editor assistente nos cadernos *Ilustrada* e *Mais*, da *Folha de S. Paulo* (1993-1998) e correspondente em Paris do cotidiano *Gazeta Mercantil* (1998-2002); diretor de redação da revista *Cult* (jul/2004); diretor (2007-2008), jornalista e crítico da Revista Bravo! (2008-2010). Autor do romance “Arno Schmidt” (Planeta, 2005) e do ensaio “Ciência do sonho - A imaginação sem fim do diretor Michel Gondry” (Alameda, 2005). Co-curador da exposição “Comunismo da Forma” (Galeria Vermelho, São Paulo, 2007) e da mostra “À La Chinoise” (Microwave International New Media Arts Festival, Hong Kong, 2007). Editor da revista *Cultura e Pensamento* (2007), projeto elaborado pelo Ministério da Cultura.

verbais, relacionando o enunciador e o enunciatário. E a respeito da fotografia complementa-se com a fala de Pietroforte (2010): “Como um texto, toda foto é um enunciado que implica em uma enunciação que o produziu. O observador da foto, portanto, é o enunciatário dessa enunciação” (p. 40 e 41).

3.1 ARTISTA DA ILUSÃO⁹

3.1.1 Comentário do texto “Artista da Ilusão”:

O primeiro texto analisado de Marcelo Rezende é de setembro de 2007. O crítico descreve uma exposição *The Beautiful Earth*, que Vik Muniz fez no Paço das Artes, em São Paulo. A referida exposição é composta por fotografias, as obras são de dimensões geográficas muito grandes, para Vik Muniz a fotografia e a pintura estão sempre interligadas. Nossos olhos não conseguem enxergar a obra como um todo, devida a sua grandiosidade geográfica, a não ser que se dê um distanciamento necessário para que se possa ver a obra por completo e isso pode ser feito através da fotografia.



Figura 36 - Fotografia da Exposição de Vik Muniz

⁹ Em anexo o texto na íntegra retirado da Revista Bravo! Nº 121 de setembro de 2007 e assinado pelo crítico Marcelo Rezende.

No início de seu texto intitulado “Artista da Ilusão”, Marcelo Rezende (2007a) fala um pouco sobre o artista e o fato de que no exterior o artista reconhecido é aquele que vende bem, mas isso poderia implicar em ser menos artista, já que isso se torna um comércio.

No próximo parágrafo ele explica sobre a exposição, que tem duas séries de trabalhos, uma delas o artista trabalha com sucata – *Pictures of Junk* (Quadros de Lixo¹⁰) e a outra com Trabalhos de terra – *Earthworks*. Na série em que Vik Muniz trabalha com o lixo, Marcelo Rezende revela mais detalhes a respeito das obras, as quais são criadas com sucatas no estúdio do artista e, muitas delas, são reproduções de pinturas muito conhecidas. Como exemplo, Marcelo Rezende cita a obra de Caravaggio (1571-1610) – “Narciso”, e continua descrevendo que depois que Vik Muniz termina sua obra, que é estruturada a partir de sucatas no chão do seu estúdio, passa-se a etapa da fotografia, que envolvendo um grande aparato tecnológico para que se consiga captar toda a obra, dessa maneira o observador consegue chegar até a obra de Vik Muniz através da fotografia, que também não deixa de ser uma obra.

No terceiro parágrafo Marcelo Rezende dá uma pincelada no termo “pintura” e no trabalho que Vik Muniz faz, em como ele aborda a pintura na atualidade sem usar tintas e pincéis convencionais.

Após um subtítulo – Árvore e Floresta, Marcelo Rezende explica a segunda série da exposição – *Earthworks*, as obras desenvolvidas em áreas de mineração em Minas Gerais e no Pará, nas quais a fotografia novamente faz o papel de floresta para que se possa visualizar o trabalho por completo.

Marcelo Rezende finaliza seu texto com alguns questionamentos a respeito do processo de construção da obra de Vik Muniz – “Quantas pessoas foram envolvidas na execução desses trabalhos? Qual o impacto naquelas regiões?” e se refere à obra/pintura de Vik Muniz como uma reflexão a respeito do contato que o artista tem com sua obra e o mundo que o cerca. E que isso não importa se é ou não um comércio para algumas pessoas, mas que para o artista é sua criação.

¹⁰ Podemos citar um trabalho recente de Vik Muniz na abertura da novela *Passione* da Rede Globo em 2010.

3.2 A LUTA CONTINUA¹¹

3.2.1 Comentário do texto “A Luta Continua”:

A exposição Arte como Questão – Anos 70 é o alvo da crítica de Marcelo Rezende (2007b) nesse segundo texto analisado. Ele inicia seu texto com referências à nostalgia do passado e com alguns questionamentos em relação a mudanças que poderiam ter acontecido – “a arte pode mudar a sociedade? Um criador pode interferir na história?”, mas de acordo com Marcelo Rezende o que realmente importa é a mudança no presente.



Figura 37 - Fotografia da Exposição "Arte como Questão - Anos 70"

Marcelo Rezende faz um apanhado geral a respeito da exposição que conta com vários trabalhos de artistas importantes para a concretização da arte contemporânea no

¹¹ Em anexo texto na íntegra retirado da Revista Bravo! Nº 122 de outubro de 2007 e assinado pelo crítico Marcelo Rezende.

Brasil hoje. Os formatos usados por esses artistas são variados e muitos deles ligados a tecnologia.

Após o subtítulo Liberdade, Marcelo Rezende faz uma ligação com a história do contexto de produção das obras daquela exposição – Ditadura, descrevendo o fato que os artistas daquela época tentavam mostrar a indignação e a posição contrária que tinham a respeito da opressão política, isso ficou registrado nas obras produzidas por eles. Não se encontram apenas obras de arte em exposição, mas também a própria história contada através de jornais, panfletos e outros registros.

Marcelo Rezende encerra esse texto com a reflexão de que hoje ainda se pode apontar essa falta de liberdade em relação à produção artística contemporânea e que se deve continuar lutando pela liberdade de expressão.

3.3 AQUILO QUE OS OLHOS SENTEM¹²

3.3.1 Comentário do texto “Aquilo que os Olhos sentem”:

No início de seu texto, Marcelo Rezende (2007c) explica com ligeiras palavras qual o propósito dos artistas e indica onde aconteceu a exposição O(s) Cinéticos(s). Inicia o segundo parágrafo, revelando ao leitor que a referida exposição não foi organizada no Brasil, mas sim na Espanha, e que dos 80 trabalhos há alguns pertencentes ao acervo do Centro Georges Pompidou, de Paris, que na verdade é um dos locais que mais se identificam com esse movimento – cinético.



Figura 38 - Fotografia da Exposição "O(s) Cinético(s)"

¹² Em anexo texto na íntegra retirado da Revista Bravo! Nº 124 de dezembro de 2007 e assinado pelo crítico Marcelo Rezende.

Cita alguns nomes que participam da exposição, tais como: o venezuelano Jesús Rafael Soto e o húngaro Victor Vasarely, finaliza esse parágrafo comentando a respeito do projeto O(s) Cinético(s), da Galeria Denise René, também de Paris, que tendo as mesmas características, deu origem a exposição – “transformar o movimento em elemento estético”.

Após o subtítulo “Beijo da Morte”, Marcelo Rezende explica o significado da palavra cinético, sua ligação com a Op Art, os objetos tridimensionais e nesse caso em especial, a pintura como um tipo de ilusão de movimento. Marcelo Rezende passa a falar a respeito do hipnotismo ao qual o observador é induzido quando contempla esse tipo de arte, levando-o a participar da obra.

Termina sua crítica com um breve histórico a respeito do hipnotismo na arte da década de 60 e uma intenção de reflexão no sentido de que essa exposição, O(s) Cinético(s), tenta alertar e mostrar a importância que tem as formas e linhas no nosso olhar, em nossos pensamentos e em nossas almas.

3.4 ANÁLISE DO *CORPUS*:

Com base na análise feita dos textos de Marcelo Rezende, do ano de 2007, primeiro em separado e posteriormente com a visão geral do percurso gerativo e das etapas da construção do texto verbal escrito. Para fazer a análise de suas críticas, primeiro é preciso pensar em qual seria a principal função de seu texto crítico, quais argumentos o crítico se utiliza para persuadir, convencer o leitor de suas verdades, fazer com que o leitor se apaixone pelas obras/objetos mesmo que não os tenha visto pessoalmente, o crítico de arte deve saber fazer com que o leitor se sinta sensibilizado com suas palavras. E durante a leitura dos textos, me vejo percorrendo os espaços das exposições as quais ele descreve em suas críticas.

Dos três patamares que constituem o percurso gerativo do texto – o fundamental, o narrativo e o discursivo, será estabelecido como ponto principal para essa pesquisa as Estruturas Fundamentais e o quadrado semiótico que faz parte dessa Estrutura. As categorias semânticas de **Interioridade** e **Exterioridade** serão usadas como ponto chave

para o desenvolvimento do trabalho, já que essas categorias estão relacionadas com os termos euforia, para destacar a positividade e disforia para a negatividade.

3.4.1 Estruturas fundamentais:

Os três temas pelos quais os textos foram construídos, passam pelo patamar das estruturas fundamentais como oposições semânticas, dentre essas categorias pode-se destacar: **Arte** (obras de arte/produção) vs. **Comércio** (venda das obras de arte), **Ilusão** (sentido/reflexo/novo olhar) vs. **Realidade** (concreto) e **Tradicional** (história do passado/cenário/paisagem/retrato/ técnica/construção da obra) vs. **Contemporânea** (história do presente/técnica/atual/tecnologia).

Assim como já foi mencionado, a maior ênfase será dada na análise do *corpus*, tendo como base o quadrado semiótico, nas categorias semânticas **Interioridade** e **Exterioridade**. Para tanto a análise tem como prioridade os temas destacados nas categorias semânticas que foram estabelecidas anteriormente e descritas a seguir.

1- **Arte** (obras de arte/produção) vs. **Comércio** (venda das obras de arte).

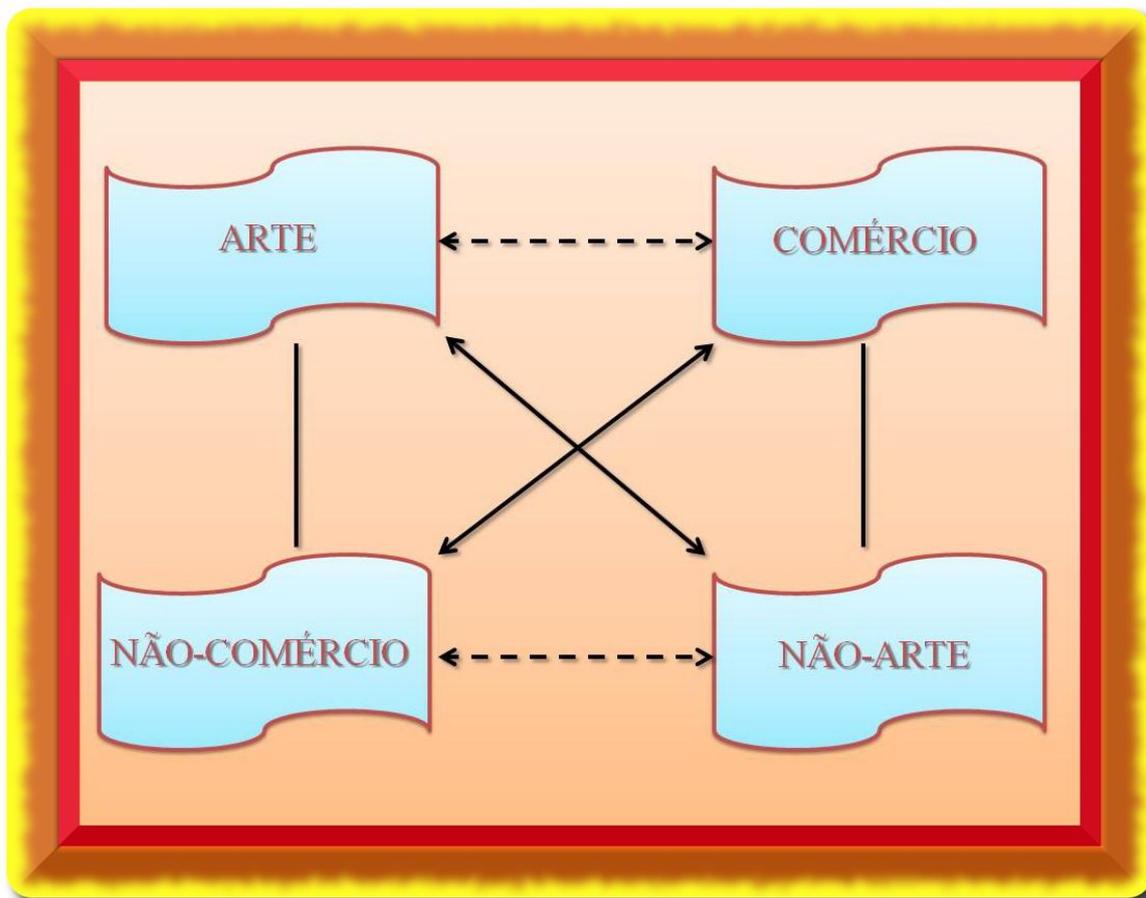


Figura 39 - Quadrado Semiótico - Arte vs. Comércio

Pode-se identificar essa oposição no T1 (primeiro texto) nas seguintes frases: “Vik Muniz é hoje um dos artistas brasileiros mais reconhecidos no exterior” vs. “sua arte é vista a partir do ângulo de compra e venda, e as análises em torno de suas intenções batem sempre contra esse mesmo muro: a de ser ele um ‘artista comercial’. Logo menos artista”. A oposição semântica de que se trata é determinada como positiva ou eufórica quando se trata da obra de arte e sua produção. Marcelo Rezende (2007a) reforça a categoria semântica **Interioridade** quando destaca o fato de que Vik Muniz trabalha suas obras tendo como inspiração artistas já consagrados pela História da Arte. E como oposição semântica negativa ou disfórica quando se trata da venda, no caso em que o autor do texto, nomeia o artista – Vik Muniz – como artista comercial, dando a entender que o artista não coloca em primeiro lugar sua criação, mas sim a venda da obra, isto é, o comércio da mesma.

Lucia Teixeira (1996) trata dessa categoria semântica dizendo:

É bem verdade que [...] a ação do enunciatário como um contemplador que o enunciador pretende qualificar para a apreciação, representando, portanto, apenas uma parte das operações fundamentais e narrativas desenvolvidas nos textos: esse enunciatário atua, no nível discursivo, tanto como o actante preparado para um olhar que privilegia a categoria fundamental da interioridade, ao apreciar a qualidade estética das obras, quanto como aquele que é um dos destinatários do percurso narrativo da recepção do trabalho artístico, na figura do apreciador do valor interno da produção de arte. Ocorre que esse sujeito que aprecia é também, [...], aquele que investe e, investindo, tanto atualiza o segundo termo da oposição fundamental – a exterioridade –, como efetiva a outra ação prevista na seqüência narrativa da recepção da obra – a da compra [...] (p. 123).

No T2 (segundo texto) destaca-se: “A melancolia por algum instante do passado, que visto do presente parece mais rico, vibrante ou ousado” vs. “serve agora para vender qualquer produto”. A melancolia a que se refere Marcelo Rezende (2007b) é a semântica positiva e eufórica já que a princípio esse sentimento traz aos artistas a ousadia de criar cada vez mais e de uma maneira vibrante suas obras de artes que se encontram expostas no Instituto Tomie Ohtake na exposição “Arte como Questão Anos 70”. Ao final da primeira frase citada a cima, com relação à euforia, Marcelo Rezende (2007b) mostra a semântica negativa quando também se refere a essa melancolia como algo que servirá para vender qualquer produto, questionando dessa forma as obras de arte com uso de outros materiais que não estejam dentro dos padrões acadêmicos. Mas essa exposição se refere a artistas contemporâneos e para tanto os materiais usados nas obras também são variados, como ele mesmo cita “diferentes formatos e mídias: vídeos, pinturas, esculturas, xerox, cartões-postais [...]”.

No T3 (terceiro texto) visualizam-se os opositores nas seguintes frases: “Durante meados da década de 60 até o início da seguinte, o “óptico” se tornou uma verdadeira mania” vs. “Esse consumo fez com que toda a proposta cinética fosse descartada como uma moda de estação. Algo reservado, no futuro, aos mercados de pulga pelo mundo”. Pode-se identificar a semântica positiva quando Marcelo Rezende (2007c) trata em seu

texto como se o “óptico” fosse uma “febre”, no bom sentido, que aconteceu na década de 60, ajudando dessa maneira a divulgar, entre várias profissões e até mesmo em vários seguimentos da sociedade da época, a proposta da arte cinética. E como não poderia deixar de relatar sua característica marcante, Marcelo Rezende logo após esse glamour, novamente introduz a semântica negativa dizendo que esse tipo de arte tornou-se aborrecida e entediante, pois estava presente em todos os lugares como se fosse uma “moda de estação”, e que isso, como toda moda momentânea, passa, vai embora, Marcelo Rezende (2007c) ainda se refere a essa proposta como “mercado de pulga”.

Marcelo Rezende possui uma característica no estilo de escrever, que pode ser identificada na grande maioria de seus textos, ele trabalha o positivo e logo em seguida o negativo, a euforia e a disforia.

2- **Ilusão** (sentido/reflexo/novo olhar) vs. **Realidade** (concreto).

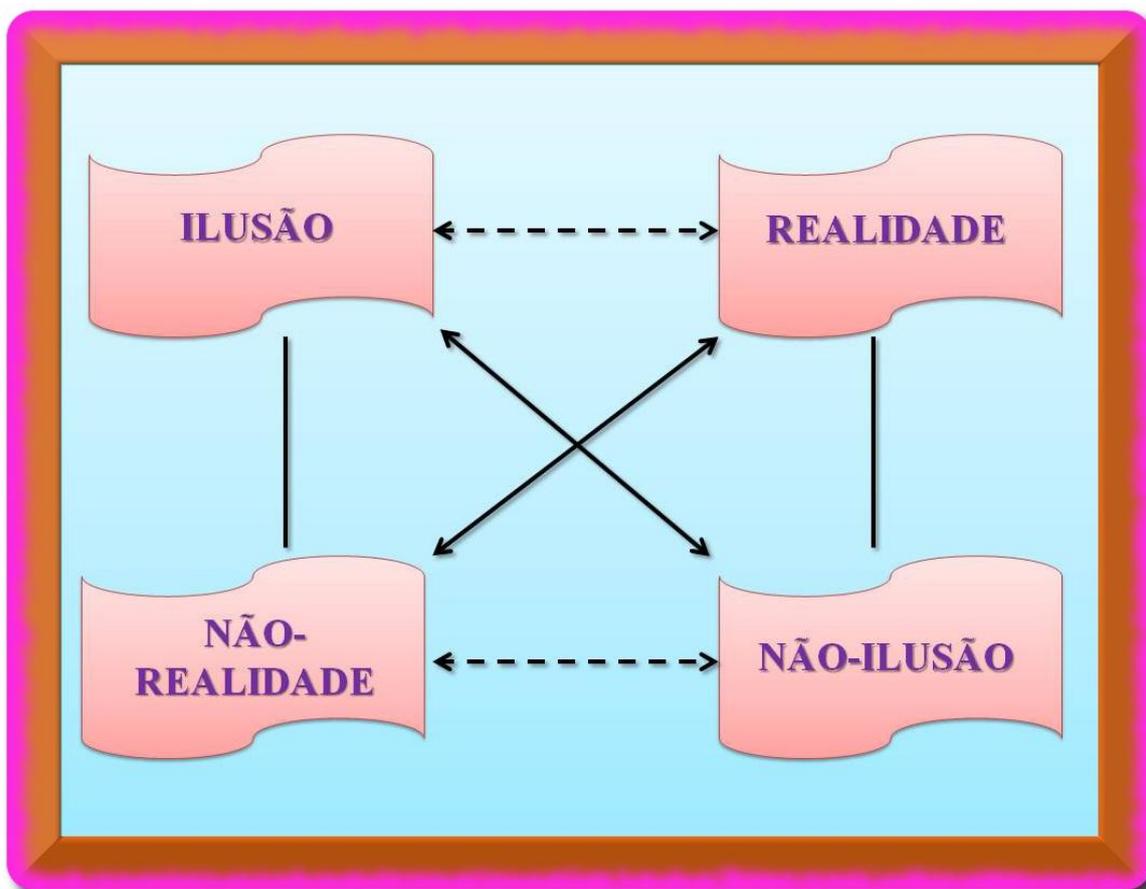


Figura 40 - Quadrado Semiótico - Ilusão vs. Realidade

No T1 (primeiro texto) destaca-se os trechos: “[...] redesenha *Narciso*, de Caravaggio (1571-1610), gênio italiano do uso da luz e da sombra, com as linhas da tela original refeitas com todo tipo de entulho: é possível identificar pneus, uma geladeira velha, um balde de plástico. Após a tarefa feita, fotografa a cena”. vs. “a pintura é o alvo preferencial dos criadores contemporâneos, que vêem nela o exemplo de domesticação do artista. As telas e tintas estariam apenas servindo ao desejo de um comprador que sofre de ansiedade por ter uma parede vazia”. A semântica euforia corresponde à categoria ilusão que é induzida ao leitor quando este cria uma imagem em sua mente a partir da leitura da descrição da arte de Vik Muniz que tem como influência obras famosas. A ilusão é percebida em relação aos materiais alternativos usados pelo artista. A categoria semântica realidade, aparece na intenção do crítico em frisar o valor mercadológico como disforia, já

que aquele que vai à galeria para comprar os quadros do pintor que está sendo enaltecido no texto é apenas para um prazer até certo ponto momentâneo.

No T2 (segundo texto) pode-se identificar essa categoria em: “Para a arte, um mergulho no ontem tem sido também uma poderosa estratégia na qual se revisitam criadores, movimentos ou períodos em busca de respostas para questões que insistem em não sair de cena: [...] A exposição *Arte como Questão Anos 70*, [...] retorna a algumas dessas perguntas, mas não se rende ao encanto pelo nostálgico” vs. “os artistas viviam sob uma ditadura no Brasil. Logo, produziam uma arte de oposição contra essa opressão política, e todo engajamento estava restrito a essa arriscada tomada de posição”. O tema ilusão pode ser relacionado com o “mergulho” no passado e o resgate deles artistas para com suas obras na contemporaneidade. Esse mote, por sua vez, cresce na narrativa no decorrer do discurso crítico, representando um grau de abstração, ou seja, a Estrutura Fundamental estabelecida no texto de Marcelo Rezende (2007b). A categoria semântica realidade é instituída a partir do momento em que a produção artística é até certo ponto censurada com base no contexto político e social daquela época, devido à ditadura e a crítica aos vários artistas do momento em questão, essa disforia é identificada no contexto social com a crescente ou diminuição da produção das obras de arte.

Lucia Teixeira (1996) declara que:

A exteriorização de uma opinião, nos textos de crítica de arte, procura escapar à subjetividade de um eu que opina tomando a forma de definições universais e, portanto, dadas como verdadeiras, exatamente pela utilização do presente permanente, nem sempre claramente confrontado com um presente pontual [...] (p. 154).

No T3 (terceiro texto) “a base continua a mesma: hipnotizar os olhos do observador e fazer com ele participe da obra ao observá-la” vs. “Não apenas entre a crítica e artistas. Foi sobretudo entre decoradores, ávidos em fornecer a seus clientes alguma coisa ‘original’. Uma série de artigos foi criada a fim de levar esse hipnotismo para o lar, expresso em vasos, lâmpadas, cinzeiros, pôsteres e artigos com nenhuma utilidade, a não ser ‘encantar os olhos da família’”. A categoria semântica ilusão vem relacionada aos próprios elementos usados na construção das obras, as linhas em espiral, dando a ideia de movimento, hipnotismo, isto é, a euforia estabelecida pelo prazer de visualização das

obras. E a semântica oposta ou a disforia, a realidade, faz ligação com o modismo da época, onde todos querem ter alguma coisa com os elementos usados nas obras de arte, em algum objeto de decoração de suas casas. A categoria disforia no caso é atribuída a tudo que se torna banal, o uso frequente dos elementos em espiral que também são usados em objetos de uso doméstico, utilitários ou simplesmente para decoração.

- 3- **Tradicional** (história do passado/cenário/paisagem/retrato/ técnica/construção da obra) vs. **Contemporânea** (história do presente/técnica/atual/tecnologia).

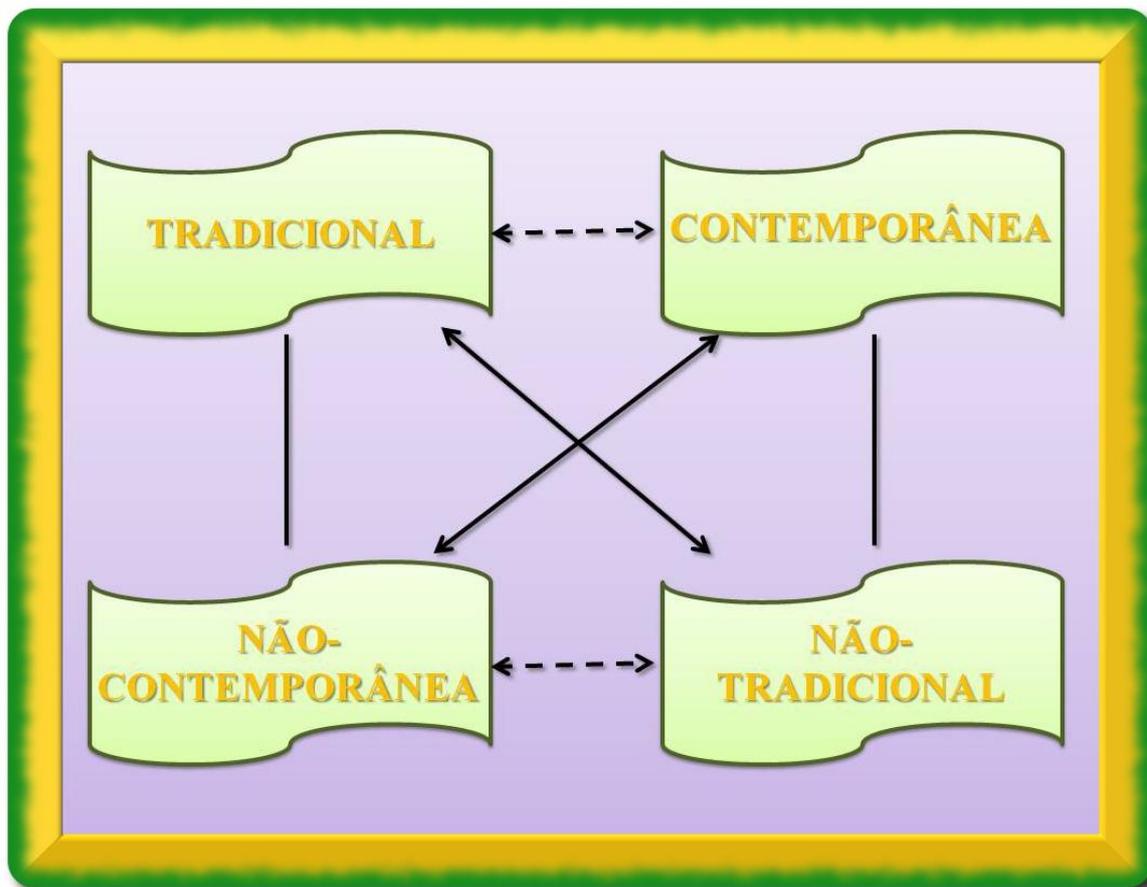


Figura 41 - Quadrado Semiótico - Tradicional vs. Contemporânea

As categorias, tradicional e contemporânea são identificadas no T1 (primeiro texto) nas seguintes manifestações expressas no trecho, “Nos últimos 30 anos, poucas linguagens têm resistido com tanta bravura a uma sentença de morte quanto a pintura” vs. “Chega-se à pintura por meio da fotografia, joga-se com a escala e a perspectiva [...] Vik Muniz usa a fotografia para apresentar sua visão sobre esse intenso combate, lembrando que pintar é antes de tudo uma ‘coisa mental’, e ainda uma relação social, uma forma de contato”. A euforia para a semântica tradicional está atrelada ao fato que dentre as várias linguagens da arte em geral, aquela que é estipulada como tradicional é a pintura. Para a disforia semântica contemporânea, é usada como ligação entre as tecnologias e a evolução da pintura para a fotografia, o que isso não sobrepõe e muito menos desaparece com a pintura.

No T2 (segundo texto) não se encontra nenhuma evidência de citações a respeito da técnica ou construção das obras que fizessem referência ao tradicional. Marcelo Rezende (2007b) falou apenas da arte contemporânea, já que algumas técnicas e estilos sempre serão considerados como tradicionais, como por exemplo, a pintura e a escultura citadas logo a seguir: “São obras que se dividem entre os mais diferentes formatos e mídias: vídeos, pinturas, esculturas, xerox, cartões-postais [...]. Trata-se também de uma geração de artistas brasileiros explorando o alcance dessa mesma arte, tentando defini-la e se opondo a toda forma de conservadorismo capaz de impedir seu avanço para, assim, mostrar que produzir uma arte contemporânea é criar um país contemporâneo com renovada disposição para enfrentar seu futuro”.

No T3 (terceiro texto) destacam-se as manifestações com as seguintes palavras: “Para tentar se relacionar da melhor maneira com uma obra de arte, é sempre recomendável olhar com atenção, por algum tempo, e se possível duas vezes” vs. “Agora, com O(s) Cinético(s), ela merece mais uma vez a atenção dos olhos a fim de mostrar o quanto linhas e formas podem ser um explosivo para a retina, o pensamento e a alma”. A categoria semântica tradicional é observada nas entre linhas quando o crítico demonstra como analisar e refletir quanto à observação de uma obra de arte. A disforia, o seu contrário, a arte contemporânea pode ser identificada na frase em que o crítico levanta a hipótese da visão, em relação à hipnose, estabelecida pelo uso frequente da observação nas obras dos artistas que usam o tema “Cinético(s)”.

3.4.1.1 Interioridade e Exterioridade:

De acordo com o quadrado semiótico pode-se identificar nessas categorias semânticas, o momento de criação, a estrutura do texto, aquele em que o crítico desenvolve seu raciocínio interno, fazendo reflexões e constatações a respeito da produção artística que está destacada no texto, isto é, a **Interioridade**; e o uso ou aplicação do texto crítico, ou seja, o momento em o texto crítico atinge o público/leitor expectador da obra de arte, isto é, a **Exterioridade**. Lucia Teixeira (1996) exemplifica essa questão:

A relação de contrariedade representada no eixo interioridade/exterioridade se manifesta nos textos não como simples oposição entre percursos, mas como coexistência de contrários, constituintes eles mesmos de categorias que se podem opor. Assim, se o momento da criação é, em princípio, recolhimento e espaço individual de produção, é aí que se encontram as influências e os resultados de uma aprendizagem feita no mundo, na exterioridade das pressões geradoras de gostos de época e técnicas de expressão. A interioridade, pois, só pode ser compreendida na tensão dialética com a exterioridade, da mesma forma que a categoria da exterioridade e seu contrário interioridade negam-se para afirmar um novo valor (p.32).

Marcelo Rezende (2007a) descreve o momento de criação de Vik Muniz quando destaca a obra construída com materiais alternativos, tendo como base obras conhecidas da história da pintura. Enfatiza então o redesenhar que Vik Muniz faz da obra “Narciso”, de Caravaggio (1571-1610), que usa muito a luz e a sombra em suas obras, e que Vik Muniz faz uma releitura usando sucatas dos mais variados tipos, que pode ser observado quando a obra é vista de perto, alguns materiais tais como: correntes, pneus, baldes, eletrodomésticos e muitos outros que nem imaginamos que poderiam ser usado nesse tipo de obra de arte. Depois que Vik Muniz termina a construção de seu trabalho, ele fotografa a cena criada e é através da fotografia que podemos de fato enxergar a obra. Seu trabalho é monumental, por isso é construído dentro de um estúdio e depois fotografado. São as fotografias que posteriormente são expostas, isto é, a categoria semântica da **Exterioridade** que foi destacada no quadrado semiótico. Em T2 Marcelo Rezende (2007b) indica esse momento da criação quando fala: “cultura hoje há poucos elementos mais valiosos do que a nostalgia”, como se isso fosse uma característica dos artistas que estavam mostrando suas obras na exposição “Arte como Questão – Anos 70”, mas logo depois quando fala da exposição, refere-se a ela como se o ponto principal “não é o que aconteceu” no passado nostálgico, mas sim o que acontece hoje com a cultura e a arte contemporânea. Pode-se identificar outro trecho de T2 a **Interioridade** e a **Exterioridade**: “Passear pelos espaços do instituto é tomar contato com um momento de imensa riqueza, de pleno desejo pela libertação.” Isso pode ser percebido nas obras de arte que se encontram expostas no Instituto Tomie Ohtake. Já em T3 Marcelo Rezende (2007c) faz alusão a esse momento de criação como algo que excita “física e metaforicamente – o nervo óptico do espectador”, pois ele explica que cinético é aquilo que tem relação com movimentos físicos e como esse texto é uma crítica a Mostra “O(s) Cinético(s)” ele recomenda que o público tenha mais

cuidado, pois “poderá levar o observador à tontura, a uma perda de referência e a uma clara sensação de estar algo fora do lugar”. Quanto à organização da exposição, Marcelo Rezende (2007c) explica que foi feita pelo Museu Reina Sofia, na Espanha, e que participam vários artistas renomados.

3.4.2 Estrutura Narrativa e Discursiva:

Lucia Teixeira (1996, 2008), Diana Luz Pessoa de Barros (1988), José Luiz Fiorin (1996, 2001), Algirdas Jullien Greimas (1984, 2001), esclarecem a questão das Estruturas Narrativas e Discursivas como um movimento constante das categorias elencadas para a análise.

Essa oscilação entre os dois pólos das categorias: aqui depreendidas será recorrentes em todos os níveis de análise: a narrativa do texto crítico fala dos percursos da produção e da recepção da obra, o discurso inscreve um sujeito que cria em tensão com um outro que observa; o nível narrativo acolhe um contexto que manipula uma individualidade a ser sancionada, o nível discursivo revela a originalidade como marca da criação e a inserção na contemporaneidade como traço da aceitação (TEIXEIRA, 1996, p.30).

A Estrutura Narrativa pode ser dividida em Narrativa da produção e Narrativa da Recepção. Dentro dessa Estrutura Narrativa identifica-se uma sequência canônica que é composta de quatro fases: Manipulação, Competência, Performance e Sanção.

Manipulação é a ação que acontece quando algo leva outro a fazer alguma coisa. Pode-se identificar a fase manipulação, da Estrutura Narrativa, na frase introdutória do T1 (primeiro texto) de Marcelo Rezende (2007a), “O brasileiro Vik Muniz exhibe trabalhos feitos com lixo e terra para mostrar que a arte da fotografia e da pintura podem estar naquilo que o olho não vê”, já que nessa frase Marcelo Rezende (2007a) induz o leitor a entender que os trabalhos de Vik Muniz, servem para mostrar que a arte pode estar na verdade por trás da própria obra, isto é, naquilo que ela representa e que muitas pessoas não enxergam. No T2 (segundo texto) encontra-se a manipulação nos questionamentos que

Marcelo Rezende (2007b) faz ao perguntar – “a arte pode mudar a sociedade? Um criador pode interferir na história?”. Com esses questionamentos, Marcelo Rezende (2007b) leva os artistas, que participam da exposição “Arte como Questão – Anos 70”, a criações que de certo modo, se tornem primordiais a arte contemporânea e que não se rendam a nostalgia que ele retrata no início do texto. Encontra-se a manipulação bem evidente no título que Marcelo Rezende (2007b) colocou em seu texto, “A Luta Continua”, mas isso é um ponto positivo para impulsionar o artista a continuar com seu trabalho. Já no T3 (terceiro texto) Marcelo Rezende (2007c) reitera o fato de que é muito importante, por parte do público, a observação atenta à obra de arte exposta em uma galeria ou museu, mas que no caso dessa exposição em especial, por se tratar de arte cinética, que o observador tenha um pouco mais de cuidado, manipulando assim o leitor no sentido que possa acontecer um “beijo da morte” com o hipnotismo que esse tipo de arte causa ao público. Em outro ponto Marcelo Rezende (2007c) se refere ao consumo febril desse tipo de arte que aconteceu nos meados de 1960 pelos amantes da arte cinética em geral.

Percorrem-se agora outras fases da sequência canônica. O reconhecimento no exterior no T1 (primeiro texto) é a grande participação de Vik Muniz nos movimentos artísticos contemporâneos, isto é, na busca de influências. Consequentemente, a competência adquirida por Muniz nessas exposições no exterior – “Ser ‘reconhecido’, no vigoroso mercado de arte internacional”, mostra que sua performance em conseguir o merecido reconhecimento e elogios dos críticos – “Isso o coloca no melhor dos mundos” em seguida esse elogio também leva a grande aceitação do mercado quando Marcelo Rezende (2007a) coloca que “significa, sobretudo, vender bem e a preços fantásticos”. Mas Marcelo Rezende (2007a) acaba neutralizando algumas dessas fases da sequência canônica quando logo após uma sanção positiva – “Isso o coloca no melhor dos mundos, e certamente no pior deles”, observa-se também no trecho: “a de ser ele um ‘artista comercial’. Logo, menos artista”, no início Marcelo Rezende (2007a) fala bem de Vik Muniz e logo em seguida destrói essa imagem que ele mesmo enalteceu com os elogios, identifica-se nesse ponto do texto, mais um dos contrários apontados no quadrado semiótico.

No T1 (primeiro texto) as influências que tem ligação com o mercado, o fato do artista Vik Muniz ter reconhecimento de suas obras no “vigoroso mercado de arte internacional”, leva a conquista mercadológica de seu trabalho já que “sua arte é vista a partir do ângulo de compra e venda”, concretizando assim o item influência dos

mecanismos do mercado. Será que quando Marcelo Rezende (2007a) diz que a obra de Vik Muniz é vista partindo do pensamento de compra e venda? Não leva o leitor a achar que o artista deixa de ser artista quando pensa na venda de suas obras? Marcelo Rezende (2007b) no T2 (segundo texto) faz referência ao valor de mercado das obras quando fala da “melancolia por algum instante do passado, que visto do presente parece mais rico, vibrante ou ousado, serve agora para vender qualquer produto”, mesmo não falando diretamente a respeito das obras expostas na “Arte como Questão – Anos 70”. Pode-se pensar também as influências de “movimentos ou períodos” em relação à criação dos objetos e à nostalgia que Marcelo Rezende (2007b) aponta em seu texto. No T3 (terceiro texto) Marcelo Rezende (2007c) não conta claramente sobre as vendas relacionadas às obras da Mostra, mas de um modo geral quando, na década de 60, aconteceu uma febre de consumo de objetos artísticos, desde decoração até outros, em que todos queriam ter algum objeto que tivesse as características dos cinéticos/hipnotismo.

No segundo parágrafo do T1 (primeiro texto), pode-se identificar a influência de artistas famosos do passado:

Em *The Beautiful Earth (A Bela Terra)*, no Paço das Artes, em São Paulo, Vik Muniz apresenta duas séries: *Pictures of Junk (Quadros de Lixo)* e *Earthworks (Trabalhos de Terra)*. Na primeira, ele reproduz telas célebres da história da pintura em seu estúdio, e as monta com sucata. Assim, redesenha *Narciso*, de Caravaggio (1571-1610), gênio italiano do uso da luz e da sombra, com as linhas da tela original refeitas com todo tipo de entulho: é possível identificar pneus, uma geladeira velha, um balde de plástico.

Identifica-se a forte influência de Caravaggio na obra de Vik Muniz, como na releitura da “Medusa” confeccionada em macarrão com molho de tomate, assim como a influência de outros artistas: a “Mona Lisa” de Michelângelo feita de pasta de amendoim e geléia de morango, e a “Jangada da Medusa” de Gericault criada com chocolate.



Figura 42 - Mona Lisa de Vik Muniz - 1ª confeccionada com geléia de morango e a 2ª com pasta de amendoim

No T2 (segundo texto) percebe-se a influência da tecnologia nas obras, “criadores, movimentos ou períodos” da história e artistas do passado, como Marcelo Rezende (2007b) destaca: “São obras que se dividem entre os mais diferentes formatos e mídias: vídeos, pinturas, esculturas, xerox, cartões-postais (com ecos do artista japonês On Kawara, [...])”. No T3 a influência, citada por Marcelo Rezende (2007c), está relacionada a época de “meados da década de 60 até o início da seguinte, o ‘óptico’ se tornou uma verdadeira mania”. Deve haver uma ligação entre o saber apreciar e o saber investir, consequentemente o valor de mercado estará associado ao valor estético, por isso o crítico normalmente cita Galerias, curadores, já que ele dá valor ao investimento e o “texto crítico deseja dar conta dessas duas possibilidades: instiga o público que deseja saber ver com a doação de uma competência cognitiva e desafia o público que deseja saber investir com a doação de uma competência pragmática.” (TEIXEIRA, 1996, p. 77)

Esses itens são abordados no T1 (primeiro texto) nas frases: “Uma forma de expressão imediatamente reconhecida como arte, e que atravessa a história com seu confesso ar de autoridade e nobreza, a pintura é o alvo preferencial dos criadores contemporâneos, que vêem nela o exemplo de domesticação do artista.” E quando Marcelo

Rezende (2007a) destaca: “As telas e tintas estariam apenas servindo ao desejo de um comprador que sofre de ansiedade por ter uma parede vazia.” Mesmo Vik Muniz não trabalhando com tintas e pincéis, suas obras têm uma ótima aceitação no mercado. A visualidade do objeto artístico de Vik Muniz pode ser apreciada com o auxílio da fotografia. Observa-se isso em duas partes do texto de Marcelo Rezende (2007a), a primeira em: “Vik Muniz usa a fotografia para apresentar sua visão sobre esse intenso combate, lembrando que pintar é antes de tudo uma ‘coisa mental’, e ainda uma relação social, uma forma de contato.” e a segunda parte em: “*Earthworks*, a outra série da exposição, é uma impressionante demonstração de sua ‘política do material’. Mais uma vez são fotos. Agora, registrando desenhos feitos em áreas de mineração em Minas Gerais e no Pará.”

No T2 (segundo texto) Marcelo Rezende (2007b) ressalta a curadoria de Glória Ferreira e que as 200 obras são “de artistas essenciais para a constituição de uma arte contemporânea nacional” como sendo um valor muito importante para o saber apreciar e investir.

Para que se possa observar uma obra de arte é preciso saber apreciar e também descrever a técnica usada pelo artista, isso é a gestualidade, uma das mais importantes características na apreciação de uma obra, principalmente de uma pintura. A apreciação procura desvendar para o leitor, com ajuda da fotografia da obra de arte, a própria visualidade do objeto artístico em questão.

Quando o crítico fala através de seu texto, sua intenção é a de persuadir o leitor e conseqüentemente aquele que interpreta, a visita os eventos descritos no texto ou até mesmo comprar as obras de arte. Contudo, pode haver uma inversão de papéis quando isso é do interesse da própria relação entre os interlocutores.

Lucia Teixeira (1996) elucida essa questão da seguinte forma:

No caso dos textos de crítica de arte, um crítico previamente convencido do valor de uma obra busca persuadir um leitor de que aquilo que está considerando arte é verdadeiramente arte. Essa ação está constituída por variáveis que vão da apresentação visual na página da revista aos procedimentos argumentativos, passando pela identificação de enunciador e enunciatário, das relações que estabelecem e do contexto em que se movimentam (p. 95).

Dessa maneira o crítico da Revista Bravo! além de falar a respeito da obra, do artista e da exposição que visitou, também escolhe uma fotografia que visualize da melhor maneira possível a obra ou exposição a que o texto se refere. As fotografias ocupam uma parte da página do texto, porém não tem registro do seu autor, mas são imagens que retratam muito bem o momento que o crítico descreve em seu texto, levando o leitor a crer no que está sendo descrito por ele no restante da página, isto é, o crítico consegue persuadir o leitor da verdade da obra de arte, que está sendo exposta naquela galeria ou museu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] da crítica espera-se mais que deslumbramento, espera-se competência na apreciação: competência decorrente de longos estudos, lentos e cuidadosos exercícios de observação, além de uma certa capacidade didática de orientar o olho do observador leigo. Espera-se, enfim, a palavra do especialista.

(LUCIA TEIXEIRA, 1996, p. 43-44)

O objetivo primordial dessa pesquisa foi o de analisar os textos críticos da seção de Artes Plásticas da Revista Bravo!. Já que a finalidade da pesquisa é clarificar, elucidar, analisar e disseminar o pensamento da arte e os contrastes que existem em cada estrutura dos textos analisados. Para tanto, foi necessário um estudo a respeito da caminhada que se dá no percurso gerativo de sentido e na construção do sentido que se identifica nos textos, de Marcelo Rezende, do ano de 2007, para compreender como um conjunto de textos se constitui numa abordagem geral sobre as manifestações artísticas e condicionar sua compreensão e como aparelhar esses textos para guiar outras análises análogas.

Nesse sentido, investigar como acontece a construção e significação dos textos críticos, o uso da semiótica visual e o percurso gerativo de sentido, para compreender os conceitos usados, tendo como base, o quadrado semiótico de Algirdas Jullien Greimas e o trabalho de pesquisa de Lucia Teixeira na análise dos referidos textos críticos. Como cada texto ou crítico revela sua visão a respeito das obras de arte ou dos artistas. As contribuições que os textos possam trazer para a difusão das manifestações artísticas, as teorias da arte que podem ser observadas no conteúdo dos textos e se essas informações são consistentes em relação ao contexto nacional perante um pensamento em arte visual.

As considerações propostas no decorrer da pesquisa permitiram a ampliação de novos conceitos, em relação ao quadrado semiótico, suas definições e aplicações. Com a metodologia usada por Lucia Teixeira foi possível analisar através das três etapas do processo gerativo de sentido (Estrutura Fundamental, Estrutura Narrativa e Estrutura Discursiva), com ênfase na Estrutura Fundamental, os pontos contrários do texto e os sentidos construídos por eles no texto, utilizando o quadrado semiótico.

A semiótica aborda os conceitos que constroem os sentidos, estuda o discurso que permeia o texto, usa como base a estrutura narrativa que pode ser encontrada em qualquer

tipo de objeto textual, verbal ou não-verbal, que essa pesquisa busca a significação, na mídia impressa, em textos de autoria de Marcelo Rezende da Revista Bravo!. Este estudo apresentou alguns aspectos acerca da semiótica: o texto pode ser definido como uma relação entre o plano de conteúdo, que nada mais é que o significado do texto, isto é, o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, e o plano de expressão, que se refere à revelação desse conteúdo em um sistema de significado verbal, não-verbal (como Artes Visuais) ou sincrético. Sendo assim, possibilitou desvelar e refletir a respeito de uma análise crítica tendo como base o quadrado semiótico e o embasamento teórico metodológico da semiótica discursiva para a referida pesquisa.

A pesquisa identificou que os textos possuem caráter crítico ao apresentar obras/artistas/eventos artísticos que estão relacionados ao contexto social contemporâneo, por tanto, atuam na orientação do leitor, dando a oportunidade de ponderar, ajuizar e apreciar tais eventos. Foi possível através da análise, estabelecer relação entre o público leitor, a obra ou artista descrita no texto e os conceitos usados pelo crítico. O discurso da crítica é uma espécie de discurso interpretativo, ele estabelece uma intermediação entre duas instâncias: a obra e o público. Sua função principal tem sido a apreciação da obra de arte, mas também a de explicá-la ao receptor. Nesses textos o crítico foi muito perspicaz em suas palavras e conseguiu desempenhar satisfatoriamente sua função de crítico de arte.

A análise realizada se deu principalmente perante a ligação que pode ter entre o fazer do crítico e o fazer do leitor, conferindo as probabilidades de estiramento e encolhimento reveladas pela contrariedade e contraditoriedade explanadas pelas duas instâncias desvendadas pelos textos. Os dois contrários, a **Interioridade** e a **Exterioridade**, juntamente com seus correspondentes contraditórios, não-interioridade e não-exterioridade, que estão designados no quadrado semiótico para realizar as operações que são previstas e organizadas por essas categorias, já foram comprovadas com eficácia metodológica por Lucia Teixeira (1996). E de acordo com ela:

O movimento de tensão e relaxamento entre opostos percorre a narrativa crítica: ao recolhimento do momento da criação se contrapõe a exposição do objeto criado, às qualidades internas da obra se opõe seu valor de mercado, estabelecido através de critérios tão fluidos quanto imponderáveis. É assim que se estabelece a dinâmica dessa narrativa: de dentro para fora e de fora para dentro – e aqui encontramos o critério da espacialidade como o mais adequado à segmentação do texto crítico. O espaço interior, que abriga o momento da criação, a individualidade do

artista e o valor intrínseco da obra, estabelece um jogo dramático com o espaço exterior do oferecimento da obra à contemplação pública, aí incluindo-se a concessão ao gosto da época e às exigências do mercado (p. 30 e 31).

Os resultados da pesquisa permitem revelar as Estruturas Fundamentais, que são os pontos contrários em um texto, compostas das duas categorias semânticas que são trabalhadas no quadrado semiótico – a **Interioridade** e a **Exterioridade** podem desvendar as estruturas do texto e sua aplicação. A **Interioridade** é o momento em que, no texto, o autor desenvolve seu raciocínio crítico, interno, fazendo as reflexões e constatações a respeito do tema abordado no texto. E a **Exterioridade** é o uso ou aplicação do texto em que o discurso atinge o público expectador da obra de arte. Essas duas categorias semânticas que destacam no quadrado semiótico junto com os elementos que integram o eixo – coexistência de contrários, não-interioridade e não-exterioridade são o ajuste de relações de contradição e afirmação que permite indexar todas as diferentes relações que podem ser determinadas através do percurso gerativo de sentido. Nos textos, Marcelo Rezende, trabalha com acuidade os contrários, essa característica do crítico ficou em evidência após a análise utilizando o quadrado semiótico.

As Estruturas Narrativas de que se trata a Produção e Recepção, da qual surge a sequência canônica: manipulação – um elemento do texto leva outro a fazer alguma coisa (ação); competência – o elemento que realiza a transformação da narrativa deve ser o poder para fazer e saber; performance – transformação do núcleo da narrativa; e a sanção – positiva (cognitiva), valor estético da obra e negativa (pragmática), valor mercadológico da obra, não foram aprofundadas nessa pesquisa. Nem tampouco as Estruturas Discursivas que é a relação entre o enunciador e o enunciado.

Perante isso, pode-se concluir que nos três textos analisados, o crítico trabalha muito bem as questões relacionadas com as categorias semânticas, **Interioridade** e **Exterioridade**, fazendo com que seja estabelecido um diálogo franco com o leitor. Isso foi possível identificar graças ao quadrado semiótico. Também fica evidente quando o crítico possibilita ao leitor criar a imagem em sua mente da exposição que está sendo descrita no texto. Além disso, o crítico difundiu as manifestações artísticas e possibilitou o leitor o acesso as mesmas. Os textos possuíam conteúdo, retratavam com consistência as teorias da arte no contexto contemporâneo, consolidando um pensamento em arte visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, B. F. de. **Revista Bravo!** Desenho, Design e desígnios na perspectiva dos Estudos da Cultura Visual. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

ARGAN, G. C. **Arte e crítica de arte.** Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1998.

ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Preâmbulo ao estudo da História da Arte in Guia de História da Arte.** Lisboa: Estampa, 1994.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Tradução de Michel Lahud, Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardici et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da Criação Verbal.** Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra: prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso:** fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.

_____. **Teoria semiótica do texto.** 4. ed. São Paulo: Parma Ltda, 2005.

BARTHES, R. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Crítica e verdade.** Tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos.** Tradução de Heindrun Krieger M. da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso.** 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. Prefácio. In: TEIXEIRA, L. **As cores do discurso:** análise do discurso da crítica de arte. Niterói: EDUFF, 1996.

GREIMAS, A. J. **Semiótica figurativa e semiótica plástica.** Significação: revista brasileira de semiótica. Araraquara, n. 4, jun. 1984.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

LIMA, J. G. de. Um radar que rastreia revoluções. **Bravo!** São Paulo, n. 122, p. 10, out. 2007a.

_____. Paulo Autran: Bravo! **Bravo!** São Paulo, n. 123, p. 10, nov. 2007b.

_____. Reportagens que resumem uma vida. **Bravo!** São Paulo, n. 124, p. 10, dez. 2007c.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 2. ed., Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010.

REZENDE, M. Artista da ilusão. **Bravo!** São Paulo, n. 121, p. 108, set. 2007a.

_____. A luta continua. **Bravo!** São Paulo, n. 122, p. 98, out. 2007b.

_____. Aquilo que os olhos sentem. **Bravo!** São Paulo, n. 124, p. 52, dez. 2007c.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

TEIXEIRA, L. **As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte**. Niterói: EDUFF, 1996.

_____. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, N. B. (org.). **Língua Portuguesa: Lusofonia – memória e diversidade cultural**. São Paulo: EDUC, 2008. p. 299-306.

ANEXOS

ANEXO 1

Página 108 da Revista BRAVO! Edição N° 121 de setembro de 2007.

ARTES PLÁSTICAS



Pointing Hand (Mão que Aponta), uma das ações de Vik Muniz em sua série Earthworks. Ao desenhar uma forma em um terreno, o artista age na sociedade

CRÍTICA

ARTISTA DA ILUSÃO

O brasileiro Vik Muniz exhibe trabalhos feitos com lixo e terra para mostrar que a arte da fotografia e da pintura podem estar naquilo que o olho não vê. POR MARCELO REZENDE

Vik Muniz é hoje um dos artistas brasileiros mais reconhecidos no exterior. Ser "reconhecido", no vigoroso mercado de arte internacional, significa, sobretudo, vender bem e a preços fantásticos. Essa é a posição ocupada por Muniz, que vive em Nova York há mais de duas décadas. Isso o coloca no melhor dos mundos, e certamente no pior deles: sua arte é vista a partir do ângulo de compra e venda, e as análises em torno de suas intenções batem sempre contra esse mesmo muro: a de ser ele um "artista comercial". Logo, menos artista.

Em *The Beautiful Earth (A Bela Terra)*, no Paço das Artes, em São Paulo, Vik Muniz apresenta duas séries: *Pictures of Junk (Quadros de Lixo)* e *Earthworks (Trabalhos de Terra)*. Na primeira, ele reproduz telas célebres da história da pintura em seu estúdio, e as monta com sucata. Assim, redesenha *Narciso*, de Caravaggio (1571-1610), gênio italiano do uso da luz e da sombra, com as linhas da tela original refeitas com todo tipo de entulho: é possível identificar pneus, uma geladeira velha, um balde de plástico. Após a tarefa feita, fotografa a cena. Chega-se à pintura por meio da fotografia, joga-se com a escala e a pers-

pectiva, com a história da arte.

A abordagem da questão da pintura na obra de Vik Muniz é parte de um drama. Nos últimos 30 anos, poucas linguagens têm resistido com tanta bravura a uma sentença de morte quanto a pintura. Uma forma de expressão imediatamente reconhecida como arte, e que atravessa a história com seu confesso ar de autoridade e nobreza, a pintura é o alvo preferencial dos criadores contemporâneos, que vêm nela o exemplo de domesticação do artista. As telas e tintas estariam apenas servindo ao desejo de um comprador que sofre de ansiedade por ter uma parede vazia. Vik Muniz usa a fotografia para apresentar sua visão sobre esse intenso combate, lembrando que pintar é antes de tudo uma "coisa mental", e ainda uma relação social, uma forma de contato.

ÁRVORE E FLORESTA

Vik Muniz é um artista da ilusão. Os olhos são apenas um dos sentidos para se aproximar de uma imagem. Ele sabe que olhar uma floresta pode impedir que se observe uma árvore. A fotografia é sua floresta. O material usado por ele, a árvore. *Earthworks*, a outra série da exposição, é uma impressionante demons-

tração de sua "política do material". Mais uma vez são fotos. Agora, registrando desenhos feitos em áreas de mineração em Minas Gerais e no Pará. Vik Muniz pensa o que quer desenhar naqueles descampados, e tratores e escavadeiras fazem o trabalho de traçar sobre o chão o que sua imaginação determina. O efeito é grandioso. Mas o que se esconde atrás dessa ação? Quantas pessoas foram envolvidas na execução desses trabalhos? Qual o impacto naquelas regiões? As respostas a essas perguntas fazem também parte de sua arte, porque muitas vezes a grandeza de uma obra está no que e quem ela envolve, e é nesse jogo que Vik Muniz realiza pacientemente sua "pintura". Comercial ou não, ele ainda é capaz de lembrar que certas coisas não se vendem, sobretudo o contato de um artista com o mundo. ■

ONDE E QUANDO

The Beautiful Earth. Paço das Artes (avenida da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3814-4832). De 3ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb. e dom., de 12h30 às 17h30. Até 7/10. Grátis.

ARTES PLÁSTICAS



Pointing Hand (Mão que Aponta), uma das ações de Vik Muniz em sua série Earthworks. Ao desenhar uma forma em um terreno, o artista age na sociedade

Artista da Ilusão

O brasileiro Vik Muniz exhibe trabalhos feitos com lixo e terra para mostrar que a arte da fotografia e da pintura podem estar naquilo que o olho não vê – POR MARCELO REZENDE

Vik Muniz é hoje um dos artistas brasileiros mais reconhecidos no exterior. Ser "reconhecido", no vigoroso mercado de arte internacional, significa, sobretudo, vender bem e a preços fantásticos. Essa é a posição ocupada por Muniz, que vive em Nova York há mais de duas décadas. Isso o coloca no melhor dos mundos, e certamente no pior deles: sua arte é vista a partir do ângulo de compra e venda, e as análises em torno de suas intenções batem sempre contra esse mesmo muro: a de ser ele um "artista

comercial". Logo, menos artista.

Em *The Beautiful Earth (A Bela Terra)*, no Paço das Artes, em São Paulo, Vik Muniz apresenta duas séries: *Pictures of Junk (Quadros de Lixo)* e *Earthworks (Trabalhos de Terra)*. Na primeira, ele reproduz telas célebres da história da pintura em seu estúdio, e as monta com sucata. Assim, redesenha *Narciso*, de Caravaggio (1571-1610), gênio italiano do uso da luz e da sombra, com as linhas da tela original refeitas com todo tipo de entulho: é possível identificar pneus, uma geladeira velha, um

balde de plástico. Após a tarefa feita, fotografa a cena. Chega-se à pintura por meio da fotografia, joga-se com a escala e a perspectiva, com a história da arte.

A abordagem da questão da pintura na obra de Vik Muniz é parte de um drama. Nos últimos 30 anos, poucas linguagens têm resistido com tanta bravura a uma sentença de morte quanto a pintura. Uma forma de expressão imediatamente reconhecida como arte, e que atravessa a história com seu confesso ar de autoridade e nobreza, a pintura é o alvo preferencial dos criadores contemporâneos, que

vêm nela o exemplo de domesticação do artista. As telas e tintas estariam apenas servindo ao desejo de um comprador que sofre de ansiedade por ter uma parede vazia. Vik Muniz usa a fotografia para apresentar sua visão sobre esse intenso combate, lembrando que pintar é antes de tudo uma "coisa mental", e ainda uma relação social, uma forma de contato.

ÁRVORE E FLORESTA

Vik Muniz é um artista da ilusão. Os olhos são apenas um dos sentidos para se aproximar de uma imagem. Ele sabe que olhar uma floresta pode impedir que se observe uma árvore. A fotografia é sua floresta.

O material usado por ele, a árvore. *Earthworks*, a outra série da exposição, é uma impressionante demonstração de sua "política do material". Mais uma vez são fotos. Agora, registrando desenhos feitos em áreas de mineração em Minas Gerais e no Pará. Vik Muniz pensa o que quer desenhar naqueles descampados, e tratores e escavadeiras fazem o trabalho de traçar sobre o chão o que sua imaginação determina. O efeito é grandioso. Mas o que se esconde atrás dessa ação? Quantas pessoas foram envolvidas na execução desses trabalhos? Qual o impacto naquelas regiões? As respostas a essas perguntas fazem

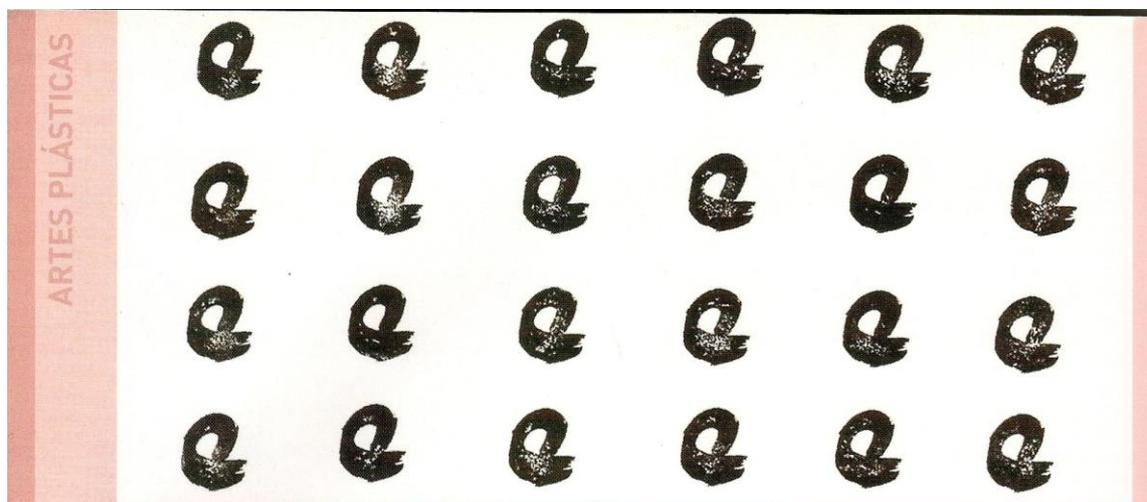
também parte de sua arte, porque muitas vezes a grandeza de uma obra está no que e quem ela envolve, e é nesse jogo que Vik Muniz realiza pacientemente sua "pintura". Comercial ou não, ele ainda é capaz de lembrar que certas coisas não se vendem, sobretudo o contato de um artista com o mundo.

ONDE E QUANDO

The Beautiful Earth. Paço das Artes (avenida da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3814-4832). De 3a a 6a, das 11h às 19h; sáb. e dom., de 12h30 às 17h30. Até 7/10. Grátis.

ANEXO 2

Página 98 da Revista BRAVO! Edição Nº 122 de outubro de 2007.



Sem Título, obra de Carmela Gross realizada em 1978 com carimbo sobre papel. A pesquisa com novos materiais e instrumentos como um gesto político para o artista

CRÍTICA

A LUTA CONTINUA

"Arte como Questão – Anos 70" exhibe 200 obras de uma geração de artistas brasileiros que se lançaram na tarefa de renovar a produção artística nacional. POR MARCELO REZENDE

Na cultura hoje há poucos elementos mais valiosos do que a nostalgia. A melancolia por algum instante do passado, que visto do presente parece mais rico, vibrante ou ousado, serve agora para vender qualquer produto. Para a arte, um mergulho no ontem tem sido também uma poderosa estratégia na qual se revisitam criadores, movimentos ou períodos em busca de respostas para questões que insistem em não sair de cena: a arte pode mudar a sociedade? Um criador pode interterir na história? A exposição *Arte como Questão – Anos 70*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, retorna a algumas dessas perguntas, mas não se rende ao encanto pelo nostálgico. Sua proposta guarda outra ambição. O que importa não é o que aconteceu, mas o que acontecerá.

Com curadoria da crítica Glória Ferreira, *Arte como Questão – Anos 70* exhibe mais de 200 trabalhos de artistas essenciais para a constituição de uma arte contemporânea nacional. São obras que se dividem entre os mais diferentes formatos e mídias: vídeos, pinturas, esculturas, xerox, cartões-postais (com ecos do artista japonês On Kawara, célebre por suas mensagens pelo correio, nas quais ele infor-

mava a hora exata em que tinha acordado a cada manhã), roupas, jornais ou discos de vinil. Na lista de artistas participantes, Antônio Dias, Cildo Meireles, José Resende, Anna Bella Geiger, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Mira Schendel, Carmela Gross e – nome obrigatório – Hélio Oiticica, entre outros.

LIBERDADE

Passear pelos espaços do instituto é tomar contato com um momento de imensa riqueza, de pleno desejo pela libertação. Essa busca por liberdade, presente em toda exposição, pode ser entendida de duas formas. A primeira, a leitura mais evidente, hoje quase escolar: os artistas viviam sob uma ditadura no Brasil. Logo, produziam uma arte de oposição contra essa opressão política, e todo engajamento estava restrito a essa arriscada tomada de posição.

Mas há uma outra maneira de observar o caso. Trata-se também de uma geração de artistas brasileiros explorando o alcance dessa mesma arte, tentando defini-la e se opondo a toda forma de conservadorismo capaz de impedir seu avanço para, assim, mostrar que produzir uma arte contemporânea é criar

um país contemporâneo – com renovada disposição para enfrentar seu futuro.

Por essa razão, não são apenas trabalhos em exposição. É um circuito em formação que é exibido, feito de fanzines, revistas, panfletos ou atuações públicas em ocasiões solenes, como a do artista Antonio Manuel, em 1970, descendo nu as escadas do Mam do Rio em protesto pela recusa de uma de suas obras pelo museu. Uma diversão e uma batalha convivendo no mesmo espaço. E esse parece ser um combate sem fim. Observando a atual resistência da crítica institucional, imprensa e mesmo de parte do público diante da produção contemporânea brasileira, a exposição *Arte como Questão – Anos 70* mostra estar viva, como nunca, uma palavra de ordem daqueles anos: a luta continua. ▮

ONDE E QUANDO

Arte como Questão – Anos 70. Instituto Tomie Ohtake (av. Faria Lima, 201, Pinheiros, SP, tel. 0++/11/2245-1900). 3ª a dom., das 11h às 20h. Até 28/10. Grátis.

ARTES PLÁSTICAS



Sem Título, obra de Carmela Gross realizada em 1978 com carimbo sobre papel

A Luta Continua

"Arte como Questão - Anos 70" exhibe 200 obras de uma geração de artistas brasileiros que se lançaram na tarefa de renovar a produção artística nacional POR MARCELO REZENDE

Na cultura hoje há poucos elementos mais valiosos do que a nostalgia. A melancolia por algum instante do passado, que visto do presente parece mais rico, vibrante ou ousado, serve agora para vender qualquer produto. Para a arte, um mergulho no ontem tem sido também uma poderosa estratégia na qual se revisitam criadores, movimentos ou períodos em busca de respostas para questões que insistem em não sair de cena: a arte pode mudar a sociedade? Um criador pode interferir na

história? A exposição *Arte como Questão Anos 70*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, retorna a algumas dessas perguntas, mas não se rende ao encanto pelo nostálgico. Sua proposta guarda outra ambição. O que importa não é o que aconteceu, mas o que acontecerá.

Com curadoria da crítica Glória Ferreira, *Arte como Questão Anos 70* exhibe mais de 200 trabalhos de artistas essenciais para a constituição de uma arte contemporânea nacional. São obras que se dividem entre os mais diferentes

formatos e mídias: vídeos, pinturas, esculturas, xerox, cartões-postais (com ecos do artista japonês On Kawara, célebre por suas mensagens pelo correio, nas quais ele informava a hora exata em que tinha acordado a cada manhã), roupas, jornais ou discos de vinil. Na lista de artistas participantes, Antônio Dias, Cildo Meireles, José Resende, Anna Bella Geiger, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Mira Schendel, Carmela Gross e nome obrigatório Hélio Oiticica, entre outros.

LIBERDADE

Passear pelos espaços do instituto é tomar contato com um momento de imensa riqueza, de pleno desejo pela libertação. Essa busca por liberdade, presente em toda exposição, pode ser entendida de duas formas. A primeira, a leitura mais evidente, hoje quase escolar: os artistas viviam sob uma ditadura no Brasil. Logo, produziam uma arte de oposição contra essa opressão política, e todo engajamento estava restrito a essa arriscada tomada de posição.

Mas há uma outra maneira de observar o caso. Trata-se também de uma geração de artistas brasileiros explorando o alcance dessa mesma arte, tentando defini-la e

se opondo a toda forma de conservadorismo capaz de impedir seu avanço para, assim, mostrar que produzir uma arte contemporânea é criar um país contemporâneo com renovada disposição para enfrentar seu futuro.

Por essa razão, não são apenas trabalhos em exposição. É um circuito em formação que é exibido, feito de fanzines, revistas, panfletos ou atuações públicas em ocasiões solenes, como a do artista Antonio Manuel, em 1970, descendo nu as escadas do Mam do Rio em protesto pela recusa de uma de suas obras pelo museu. Uma diversão e uma batalha convivendo no mesmo espaço. E esse parece ser

um combate sem fim. Observando a atual resistência da crítica institucional, imprensa e mesmo de parte do público diante da produção contemporânea brasileira, a exposição *Arte como Questão Anos 70* mostra estar viva, como nunca, uma palavra de ordem daqueles anos: a luta continua.

ONDE E QUANDO

Arte como Questão – Anos 70. Instituto Tomie Ohtake. (Av. Faria Lima, 201, Pinheiros, SP, tel. 0++/11/ 2245-1900). 3.^a a dom., 11h às 20h. Grátis. Até 28/10. Abertura quarta, 5, 20 horas

ANEXO 3

Página 52 da Revista BRAVO! Edição Nº 124 de dezembro de 2007.



Hipnotico 009 (2006), obra da espanhola Felicidad Moreno, que integra exposição sobre a arte cinética. O alvo da artista é transformar o movimento em elemento estético

CRÍTICA

AQUILO QUE OS OLHOS SENTEM

Mostra "O(s) Cinético(s)" propõe uma segunda chance para uma tendência da arte que esteve presente nos lares de uma geração nas décadas de 60 e 70 – e que foi injustamente descartada como modismo POR MARCELO REZENDE

Para tentar se relacionar da melhor maneira com uma obra de arte, é sempre recomendável olhar com atenção, por algum tempo, e se possível duas vezes. Frente à arte cinética, essa recomendação poderá levar o observador à tontura, a uma perda de referência e a uma clara sensação de estar algo fora do lugar. E foi exatamente isso que os cinéticos provocaram na crítica desde os final dos anos 1950, quando passaram a excitar – física e metaforicamente – o nervo óptico do espectador. Uma história ilustrada na exposição *O(s) Cinético(s)*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.

Organizada pelo museu Reina Sofia, na Espanha, a mostra reúne 80 trabalhos, alguns pertencentes ao acervo do Centro Georges Pompidou, de Paris – uma cidade que se liga diretamente ao movimento cinético, sobretudo pelo papel da galeria Denise René, que em 1955 realizou a exposição *O Movimento*. A mostra reuniu alguns dos nomes históricos dessa tendência na arte, como o venezuelano Jesús Rafael Soto e o húngaro Victor Vasarely (presentes no Tomie Ohtake, ao lado de Bridget Riley, Salvador Dalí, Carlos Cruz-Díez e Marcel Duchamp, entre outros). Mas a

galerista Denise René, no projeto, lançava também uma idéia presente em *O(s) Cinético(s)*: a de que antes mesmo de ser pensado ou constituído como tendência, o desejo de transformar o movimento em elemento estético, base para a criação artística, esteve sempre presente na arte.

BEIJO DA MORTE

Cinético é a palavra usada para criações que possuem movimentos físicos (mecânicos ou não), enquanto sua parente muito próxima, a Op Art, é definida como algo capaz de criar uma ilusão de movimento. Assim, a primeira definição está ligada a objetos tridimensionais (como esculturas); e a segunda, a pinturas e gravuras. A mostra *O(s) Cinético(s)* caminha nas duas trilhas. Mas a base continua a mesma: hipnotizar os olhos do observador e fazer com ele participe da obra ao observá-la. E esse hipnotismo, de alguma maneira, terminou sendo o beijo da morte para toda uma geração de artistas.

Durante meados da década de 60 até o início da seguinte, o "óptico" se tornou uma verdadeira mania. Não apenas entre a crítica e artistas. Foi sobretudo entre decoradores,

ávidos em fornecer a seus clientes alguma coisa "original". Uma série de artigos foi criada a fim de levar esse hipnotismo para o lar, expresso em vasos, lâmpadas, cinzeiros, pôsteres e artigos com nenhuma utilidade, a não ser "encantar os olhos da família". Esse consumo fez com que toda a proposta cinética fosse descartada como uma moda de estação. Algo reservado, no futuro, aos mercados de pulga pelo mundo, pequenas peças que dão dimensão apenas do exotismo, e não da experiência proposta pela arte. Uma avaliação severa demais. Agora, com *O(s) Cinético(s)*, ela merece mais uma vez a atenção dos olhos a fim de mostrar o quanto linhas e formas podem ser um explosivo para a retina, o pensamento e a alma. ¶

ONDE E QUANDO

O(s) Cinético(s). Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0+11/3119-2404). De 3ª a dom., das 11h às 20h. Grátis. Até 10/02.

ARTES PLÁSTICAS



Hipnotico 009 (2006), obra da espanhola Felicidad Moreno, que integra exposição sobre a arte cinética.

Aquilo que os Olhos Sentem

Mostra "O(s) Cinético(s)" propõe uma segunda chance para uma tendência da arte que esteve presente nos lares de uma geração nas décadas de 60 e 70 e que foi injustamente descartada como modismo POR MARCELO REZENDE

Para tentar se relacionar da melhor maneira com uma obra de arte, é sempre recomendável olhar com atenção, por algum tempo, e se possível duas vezes. Frente à arte cinética, essa recomendação poderá levar o observador à tontura, a uma perda de referência e a uma clara sensação de estar algo fora do lugar. E foi exatamente isso que os cinéticos provocaram na crítica desde os final dos anos 1950, quando passaram a excitar física e metaforicamente - o

nervo óptico do espectador. Uma história ilustrada na exposição *O(s) Cinético(s)*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.

Organizada pelo museu Reina Sofía, na Espanha, a mostra reúne 80 trabalhos, alguns pertencentes ao acervo do Centro Georges Pompidou, de Paris uma cidade que se liga diretamente ao movimento cinético, sobretudo pelo papel da galeria Denise René, que em 1955 realizou a exposição *O Movimento*. A mostra reuniu alguns dos nomes históricos

dessa tendência na arte, como o venezuelano Jesús Rafael Soto e o húngaro Victor Vasarely (presentes no Tomie Ohtake, ao lado de Bridget Riley, Salvador Dalí, Carlos Cruz-Diez e Marcel Duchamp, entre outros). Mas a galerista Denise René, no projeto, lançava também uma idéia presente em *O(s) Cinético(s)*: a de que antes mesmo de ser pensado ou constituído como tendência, o desejo de transformar o movimento em elemento estético, base para a criação artística, esteve sempre presente na arte.

BEIJO DA MORTE

Cinético é a palavra usada para criações que possuem movimentos físicos (mecânicos ou não), enquanto sua parente muito próxima, a Op Art, é definida como algo capaz de criar uma ilusão de movimento. Assim, a primeira definição está ligada a objetos tridimensionais (como esculturas); e a segunda, a pinturas e gravuras. A mostra *O(s) Cinético(s)* caminha nas duas trilhas. Mas a base continua a mesma: hipnotizar os olhos do observador e fazer com ele participe da obra ao observá-la. E esse hipnotismo, de alguma maneira, terminou sendo o beijo da morte para

toda uma geração de artistas.

Durante meados da década de 60 até o início da seguinte, o "óptico" se tornou uma verdadeira mania. Não apenas entre a crítica e artistas. Foi sobretudo entre decoradores, ávidos em fornecer a seus clientes alguma coisa "original". Uma série de artigos foi criada a fim de levar esse hipnotismo para o lar, expresso em vasos, lâmpadas, cinzeiros, pôsteres e artigos com nenhuma utilidade, a não ser "encantar os olhos da família". Esse consumo fez com que toda a proposta cinética fosse descartada como uma moda de estação. Algo reservado, no futuro, aos

mercados de pulga pelo mundo, pequenas peças que dão dimensão apenas do exotismo, e não da experiência proposta pela arte. Uma avaliação severa demais. Agora, com *O(s) Cinético(s)*, ela merece mais uma vez a atenção dos olhos a fim de mostrar o quanto linhas e formas podem ser um explosivo para a retina, o pensamento e a alma.

ONDE E QUANDO

O(s) Cinético(s).
 Instituto Tomie Ohtake
 (rua Coropés, 88,
 Pinheiros, São Paulo, SP,
 tel. 0++/11/3119-2404).
 De 3ª a dom., das 11h às
 20h. Grátis. Até 10/02.