



**A editoria Artes Plásticas da
revista *BRAVO!*:**
formas de educar
(1997 – 2004)

Lislaine Sirsi Cansi

e Botero,
eu da elit

SA HOLLY
DA FE —
TA DO SAA
CALCULAD
URA INGLE



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

Tese



A editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!*: formas de educar (1997 – 2004)

Lislaine Sirsi Cansi

Pelotas, 2021

Lislaine Sirsi Cansi

A editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!*: formas de educar (1997 – 2004)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Giana Lange do Amaral

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

C228e Cansi, Lislaine Sirsi

A editoria artes plásticas da revista Bravo! : formas de educar (1997 – 2004) / Lislaine Sirsi Cansi ; Giana Lange do Amaral, orientadora. — Pelotas, 2021.

273 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Impresso periódico. 2. Revista Bravo!. 3. Arte. 4. Educação do olhar. I. Amaral, Giana Lange do, orient. II. Título.

CDD : 370.9

Lislaine Sirsi Cansi

A editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!*: formas de educar (1997 – 2004)

Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutora em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 27 de agosto de 2021

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr^a. Giana Lange do Amaral (Orientadora)
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

.....
Prof. Dr^a. Maria Augusta Martiarena de Oliveira
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas.

.....
Prof. Dr^a. Maristani Polidori Zamperetti
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas.

.....
Prof. Dr^a. Patricia Weiduschadt
Doutora em Educação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

.....
Prof. Dr^a. Raquel Azambuja Santos
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas.

.....
Prof^a Dr^a Renata Azevedo Requião
Doutora em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Agradecimentos

Durante o período de qualificação do projeto de tese, no curso de doutoramento em Educação, afirmei que muitos nomes deveriam estar nessa seção e que ficava o desejo de escrever de forma poética essa parte tão bonita daquilo que se chamaria tese. Discorrerei sobre o processo de minha/esta tese para, em seguida, dar crédito às pessoas que sinalizaram caminhos para a minha constituição como pesquisadora.

Rememorando a minha entrada no PPGE/UFPel me percebia fora de lugar. Em trânsito do Centro de Artes ao Instituto de Ciências Humanas, me aproximando de um novo campo, ainda me sentindo estrangeira nele, mas tendo anseio de pertencimento. Tinha consciência de que esse movimento representava mudança física, mais que isso, deslocamento de pensamento. Tal sensação de estranhamento hoje não cabe mais em mim, pois o lugar que era pleiteado para pertencer foi se sedimentando durante o percurso de construção desta tese, desde o encontro com o objeto-fonte, algo que ocorreu tardiamente, transcorrido um ano após o início do curso. Esse lugar também se tornou mais estável com o curso de História, graduação iniciada e concluída por mim junto a três colegas – Jeane, Fernando e Tânia, do Centro de Estudos e Investigações em História da Educação (CEIHE/UFPel), o qual faço parte.

Ressalto que a sensação de ser estrangeira frente a um novo lugar exigia aprofundamento teórico-metodológico, pois compreendia que tal sensação não legitima o sujeito a ser o que ele quiser: esse sujeito carrega consigo aquilo que o constitui e se adapta aos novos modos de ver, aos novos modos de ser e aos novos *modus operandi* desse novo espaço que agora se encontra.

O olhar do estrangeiro poderia vir a ser algo potente na proposição de uma pesquisa sobre Arte e História, especificamente acerca de um impresso periódico voltado à cultura. Buscando essa potência acreditei na sugestão de Schopenhauer (2009, p. 61) ao afirmar que “sempre que possível, é melhor ler os verdadeiros autores, os fundadores e descobridores das coisas, ou pelo menos os grandes e reconhecidos mestres da área”. Li, reli, tateei encontros com os verdadeiros – e desafiadores – autores, inclusive no meu campo de formação inicial para poder ter segurança, maturidade e densidade teórico-metodológica de minha proposta de tese. Acredito que tais leituras, de tão exigentes, não se findarão com o término desta tese. Além disso, me propus a estar aberta e disponível a muitos momentos de escuta buscando me (re)posicionar como pesquisadora. Acredito que caiba aqui a minha gratidão a muitas pessoas que estiveram comigo nesse percurso, algumas delas deixo registrado:

Giana Lange do Amaral

Pelo convite, orientação, paciência e confiança construída

Renata Azevedo Requião

Pela presença desde o curso de Mestrado em Artes Visuais

Maria Augusta Martiarena de Oliveira, Maristani Polidori Zamperetti, Patricia Weiduschadt, Raquel Azambuja Santos, Renata Azevedo Requião

Pela leitura atenta, discussão e contribuição teórica

PPGE, CAPES

Pela oportunidade de formação e investimento financeiro

CEIHE e grupo de orientação da professora Giana

Pelo pertencimento

José Luiz de Pellegrin, Ana Paula Margarites, Renata Corrêa Job

Pelo empréstimo generoso de acervo pessoal

Almir de Freitas

Pela disponibilidade e pronto retorno à entrevista

Marília de Araujo Barcellos

Pela orientação referente ao campo do Jornalismo

Jeane Caldeira, Fernando Ripe, Raquel Santos, Magda Vicente, Bruno Vieira, Renata Castro, Fabiana Souza, Evandro Nunes

Pela acolhida, amizade e generosidade

Ivania Patricia Cansi

Pelo presente, a revista *BRAVO!*

Lorena e Elirio Cansi

Pela primeira educação de meu olhar

Mateus Beck Fonseca

Por estar-junto, pela generosidade e apoio incondicional

As imagens são tudo, menos borboletas afixadas numa placa de cortiça para a felicidade sábia, porém perversa e mortífera, do entomologista. Elas são ao mesmo tempo movimentos e tempos, irrefreáveis e imprevisíveis. Elas migram pelo espaço e sobrevivem na história, como disse Aby Warburg. Elas se transformam e mudam de aspecto, voam por aqui e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente. Elas vivem suas “vidas” por elas mesmas, e são essas mesmas “vidas” que nos interessam e nos “olham”, muito mais do que as cascas de pele morta que podem deixar à nossa disposição. A melhor maneira de olhar para as imagens seria de saber observá-las sem comprometer a sua liberdade de movimento; por isso, *observá-las* não seria *guardá-las* para si mesmo, mas ao contrário, deixá-las serem. *Emancipá-las* de nossas próprias fantasias de “visão integral”, “classificação universal” ou “conhecimento absoluto” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 163).

Resumo

CANSI, Lislaine Sirsi. **A editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!*: formas de educar (1997 – 2004)**. 273f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

A presente tese consiste em uma pesquisa historiográfica no campo da História da Educação a partir do suporte teórico-metodológico da História Cultural. Um impresso periódico, a revista *BRAVO!*, foi eleito como objeto de interesse e que também serve como fonte de pesquisa. O enfoque está centrado no levantamento e na análise de fontes iconográficas e discursivas da editoria Artes Plásticas da referida revista, capas e fôlio (reportagens principais e seção Atelier). As fontes históricas somam catorze exemplares, na periodicidade 1997 – 2004. A metodologia utilizada é a análise documental. Considerando que a revista *BRAVO!* tem a cultura como pauta, o objetivo geral é investigar de que modo é possível articular as fontes históricas ao campo da Educação, indicando e problematizando possibilidades de aproximação por meio de formas de educar, compreendidas como *sintoma*, *reprodução* e *educação do olhar*. As categorias de pesquisa utilizadas são campo, capital (cultural e simbólico), reprodução, representação, imagem e educação do olhar. Esta pesquisa é apresentada em quatro capítulos, além do introdutório, construídos a partir de fundamentação teórico-metodológica de autores do campo da História, da Arte, da Sociologia e da Comunicação. São eles: Peter Burke, Roger Chartier, Keith Jenkins, José D'Assunção Barros, Tania Regina de Luca, Sandra Jatahy Pesavento, Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Georges Didi-Huberman, Hans Belting; Fernando Hernández, Katia Canton, Raimundo Martins; Pierre Bourdieu; Patrick Charaudeau, Marshall McLuhan, Aduino Novaes, Camila Jaeger, Gabrielle Adolfo. Os resultados dizem respeito a compreensão da revista *BRAVO!* como um impresso periódico dirigido a um público leitor intelectualizado, em especial à elite intelectual pertencente ao eixo geográfico São Paulo – Rio de Janeiro, tendo como intencionalidade reportar o melhor da cultura para esse público. Além disso percebeu-se que ela manteve projeto gráfico vanguardista e apresenta espaços potenciais de educação em sua paginação.

Palavras-chave: Impresso periódico. Revista *BRAVO!*. Arte. Educação do olhar.

Abstract

CANSI, Lislaine Sirsi. **The Plastic Arts section of BRAVO!:** ways of educating (1997 - 2004). 273f. Thesis (Doctorate in Education) - Graduate Program in Education, Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2021.

This thesis consists of a historiographical research in the field of History of Education from the theoretical-methodological support of Cultural History. A periodical print, the BRAVO! magazine, was chosen as an object of interest and which also serves as a source of research. The focus is centered on the survey and analysis of iconographic and discursive sources from the *Artes Plásticas* section of the magazine, covers and folio (main reports and Atelier section). The historical sources add up to fourteen copies, from 1997 to 2004. The methodology used is documental analysis. Whereas BRAVO! has culture as its agenda, the general objective is to investigate how it is possible to articulate historical sources to the field of Education, indicating and problematizing possibilities of approximation through ways of educating, understood as symptom, reproduction and education of the look. The research categories used are field, capital (cultural and symbolic), reproduction, representation, image and education of the look. This research is presented in four chapters, in addition to the introductory one, built from the theoretical-methodological foundation of authors in the fields of History, Art, Sociology and Communication. They are: Peter Burke, Roger Chartier, Keith Jenkins, José D'Assunção Barros, Tania Regina de Luca, Sandra Jatáhy Pesavento, Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Georges Didi-Huberman, Hans Belting; Fernando Hernández, Katia Canton, Raimundo Martins; Pierre Bourdieu; Patrick Charaudeau, Marshall McLuhan, Aauto Novaes, Camila Jaeger, Gabrielle Adolfo. The results concern the understanding of the BRAVO! magazine as a periodical print aimed at an intellectualized readership, especially the intellectual elite belonging to the geographical axis São Paulo – Rio de Janeiro, with the intention of reporting the best of culture to this audience. In addition, it was noticed that it maintained avant-garde graphic design and presents potential educational spaces in its layout.

Keywords: Periodical print. *BRAVO!* magazine. Art. Education of the look.

Lista de Figuras

Figura 1	Capa: fotomontagem elaborada a partir das capas das fontes de pesquisa	1
Figura 2	Dados do quadro 1 sobre identificação geral da revista <i>BRAVO!</i> (Fragmento).	89
Figura 3	Dados do quadro 2 sobre identificação técnica da revista <i>BRAVO!</i> (Fragmento).	90
Figura 4	Caixa do banco de dados BookDB.	91
Figura 5	Caixa do banco de dados BookDB que apresenta a categoria de pesquisa “Bienal” e onde ela se encontra.	93
Figura 6	Arquivo de identificação das capas da revista <i>BRAVO!</i> (Fragmento).	94
Figura 7	Logotipo da capa da revista <i>BRAVO!</i> .	97
Figura 8	Logotipo da capa da revista <i>BRAVO!</i> .	97
Figura 9	Chamada principal da capa da revista <i>BRAVO!: A tentação do cinema.</i>	100
Figura 10	Chamada principal da capa da revista <i>BRAVO!: A pintura da década perdida</i> (fragmento).	100
Figura 11	Chamadas secundárias da capa da revista <i>BRAVO!</i> .	108
Figura 12	Chamadas secundárias da capa da revista <i>BRAVO!</i> .	108
Figura 13	Chamadas secundárias da capa da revista <i>BRAVO!</i> .	109
Figura 14	Sumário da revista <i>BRAVO!</i> .	114
Figura 15	Sumário da revista <i>BRAVO!</i> .	114
Figura 16	Capa das fontes: uso do retrato de Salvador Dalí.	127
Figura 17	Capa das fontes: uso do retrato de Fernando Botero.	131
Figura 18	Capa das fontes: uso do retrato de Jean-Michel Basquiat.	137
Figura 19	Capa das fontes: uso do retrato de Pablo Picasso	142
Figura 20	Capa das fontes: <i>Monalisa</i> , de Fernando Botero	150
Figura 21	Capa das fontes: <i>Portrait of na Artist (Poll with Two Figures)</i> , de David Hockney	150

Figura 22	Capa das fontes: sem título, pertencente ao projeto <i>Êxodos</i> , de Sebastião Salgado	150
Figura 23	Capa das fontes: sem título, de Joseph Cornell	151
Figura 24	Capa das fontes: <i>Lola</i> , de Cláudio Elisabetsky	151
Figura 25	Capa das fontes: <i>Acrobats</i> , de Alex Vallauri	151
Figura 26	Capa das fontes: <i>Seated Figure</i> , de Francis Bacon	151
Figura 27	Capa das fontes: 24ª Bienal de São Paulo – “Antropofagia”, de Rico Lins	152
Figura 28	Capa das fontes: 25ª Bienal de São Paulo – “Iconografias Metropolitanas”, de Fêmur	152
Figura 29	Capa das fontes: “Tio Sam”, de Renato Amoroso	152
Figura 30	Obra: <i>Arremessando Disco de Ferro</i> (s/d), de Eadweard Muybridge	170
Figura 31	Obra: <i>Auto-Retrato com Cabelo Encaracolado</i> (1630), de Rembrandt van Rijn	170
Figura 32	Obra: <i>Cabeça de Apolo</i> (s/d), de Émile-Antoine Bourdelle	171
Figura 33	Obra: <i>O Atelier</i> (s/d), de Fernando Botero.	171
Figura 34	Obra: <i>Ettore e Andromaca</i> (1935), de Giorgio De Chirico.	172
Figura 35	Obra: <i>Três Comediantes – a Anã, o Guerreiro, o Histrião</i> (1998), de Francisco Brennand.	172
Figura 36	Obra: Baile de máscaras no <i>Bois de Boulogne</i> (1946), de Brassai.	173
Figura 37	Obra: <i>Colônia com Plantações</i> (1988), de José Antonio da Silva.	173
Figura 38	Obra: <i>Le Moulin de la Galette d'après Renoir</i> (1939), de Raoul Dufy	174
Figura 39	Obra: <i>Composição Surrealista</i> (1936), de Alberto da Veiga Guignard	175
Figura 40	Obra: <i>Refeição na Trincheira</i> (s/d), de Otto Dix.	175
Figura 41	Obra: <i>Auto-retrato</i> (1984), de Iberê Camargo	176
Figura 42	Obra: <i>Paris par la Fenêtre</i> (1913), de Marc Chagall	177
Figura 43	Obra: <i>Performance: Experiência nº 3</i> (1956), de Flávio de Carvalho	177
Figura 44	Obra: <i>Interior</i> (s/d), de Anselm Kiefer.	178

Figura 45	Obra: <i>Auto-retrato com Modelo e Namorado Ciumento</i> (s/d), de Enio Squeff	178
Figura 46	Obra: <i>Encontro</i> (1983), de Franz Weissmann	179
Figura 47	Obra: <i>Giotto Suspirando</i> (1998), de Waltércio Caldas	180
Figura 48	Obra: <i>Sem título</i> (s/d), de Arthur Bispo do Rosário	180
Figura 49	Ateliê de Maria Bonomi	201
Figura 50	Ateliê de Maria Bonomi	201
Figura 51	Ateliê de Arcângelo Ianelli	205
Figura 52	Ateliê de Arcângelo Ianelli	205
Figura 53	Ateliê de Adriana Varejão	207
Figura 54	Ateliê de Adriana Varejão	207
Figura 55	Ateliê de Tuneu	210
Figura 56	Ateliê de Tuneu	210
Figura 57	Ateliê de Marina Saleme	213
Figura 58	Ateliê de Marco Giannotti	215
Figura 59	Ateliê de Carmela Gross	217
Figura 60	Ateliê de Carmela Gross	217
Figura 61	Ateliê de Shirley Paes Leme	220
Figura 62	Ateliê de Shirley Paes Leme	220
Figura 63	Ateliê de Caetano de Almeida	222
Figura 64	Ateliê de Caetano de Almeida	222
Figura 65	Ateliê de Nazareth Pacheco	224
Figura 66	Ateliê de Renata Pedrosa	227
Figura 67	Ateliê de Mônica Rubinho	228
Figura 68	Ateliê de Cildo Meireles	230
Figura 69	Ateliê de Rosana Palazyan	232

Lista de Tabelas

Tabela 1	Preços da revista <i>BRAVO!</i> (1997 – 2004)	98
Tabela 2	Editorias das chamadas principais das capas (1997 – 2004)	105

Lista de Quadros

Quadro 1	Pesquisas acadêmicas sobre a revista <i>BRAVO!</i>	34
Quadro 2	Informações sobre as reportagens principais do fólio	165
Quadro 3	Dados sobre as matérias de análise da seção ATELIER	197

Lista de Gráficos

Gráfico 1	Dados relacionados ao contexto histórico da arte das capas	189
Gráfico 2	Dados relacionados ao contexto histórico da arte das reportagens principais do fólio.	189

Lista de Abreviaturas e Siglas

ASPHE	Associação Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação
BCS	Biblioteca de Ciências Sociais
CA	Centro de Artes
CCBB	Centro Cultural do Banco do Brasil
CEIHE	Centro de Estudos e Investigações em História da Educação
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
ECA	Escola de Comunicações e Artes
EUA	Estados Unidos
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FaE	Faculdade de Educação
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FURG	Universidade Federal do Rio Grande
HTP	História do Tempo Presente
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
ISSN	Número Internacional Normalizado para Publicações Seriadas
JK	Juscelino Kubitschek
MAM	Museu de Arte Moderna
Masp	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i> (Nova Iorque/EUA)
MuBE	Museu Brasileiro de Escultura
PIB	Produto interno bruto
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
RJ	Rio de Janeiro
RS	Rio Grande do Sul
SE	Sergipe
SP	São Paulo
SESI	Serviço Social da Indústria
TCC	Trabalho de conclusão de curso
UFPeI	Universidade Federal de Pelotas
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
USP	Universidade de São Paulo

Sumário

1 A BRAVO! SE LIBERTA DA ESTANTE: ASPECTOS INTRODUTÓRIOS	21
1.1 A retirada do invólucro da revista <i>BRAVO!</i> : o estado da arte, as possibilidades de pesquisa e a apresentação dos capítulos	34
2 O PERTENCIMENTO DA BRAVO! AO CAMPO DESSA PESQUISA: O RESPALDO TEÓRICO-METODOLÓGICO	42
2.1 A história da Imprensa, a imprensa na História	47
2.1.1 A história da Imprensa periódica no Brasil	47
2.1.2 A imprensa periódica no campo da História	57
2.2 Estudos sobre o uso de periódicos em História da Educação	61
2.3 Categorias de análise: delimitação e discussão	66
2.3.1 Campo	67
2.3.2 Capital (cultural e simbólico)	69
2.3.3 Reprodução	71
2.3.4 Representação	72
2.3.5 Imagem	73
2.3.6 Educação do olhar	80
3 A REVISTA BRAVO! COMO OBJETO-FONTE DE PESQUISA: O PERCURSO DO OLHAR	84
3.1 Processo de catalogação do objeto-fonte	88
3.2 Caracterização do objeto: estrutura geral da revista	94

4 NOS ENTREMEIOS DAS FONTES HISTÓRICAS: CAPAS E FÓLIO DA REVISTA BRAVO!	119
4.1 Análise geral das fontes: capas e fólio apontam para o contexto histórico da arte de <i>BRAVO!</i> e revelam o conteúdo divulgado em escala nacional	121
4.1.1 Capas e reportagens das chamadas principais a elas vinculadas: a fotografia e o uso do retrato	123
4.1.2 Capas e reportagens das chamadas principais a elas vinculadas: o uso da obra de arte e da ilustração	148
4.1.3 As reportagens principais do fólio e o mapeamento do contexto da arte	165
5 FORMAS DE EDUCAR: SINTOMA, REPRODUÇÃO E EDUCAÇÃO DO OLHAR	184
5.1 Capas e reportagens principais: a educação a partir das noções de sintoma e de reprodução	184
5.2 A seção ATELIER como espaço educativo	194
5.2.1 As imagens fotográficas e os discursos da seção ATELIER	199
5.2.2 A educação do olhar viabilizada pelas fontes da seção ATELIER	238
O retorno em aberto à estante: fechando a revista BRAVO!	245
Referências	252
Apêndices	271

1 A *BRAVO!* se liberta da estante: aspectos introdutórios

A presente tese, em nível de Doutorado, na linha de pesquisa *Filosofia e História da Educação*, do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas (PPGE/UFPel), consiste em uma pesquisa historiográfica no campo da História da Educação, a partir do suporte teórico-metodológico da História Cultural, tendo um impresso periódico como objeto de interesse e que também servirá como fonte de pesquisa. Trata-se da revista brasileira *BRAVO!*, particularmente da editoria¹ Artes Plásticas. Seu enfoque está, sobretudo, centrado no levantamento e na análise de fontes discursivas e iconográficas. A revista *BRAVO!* se caracteriza como tendo sido um impresso periódico mensal de ampla circulação, vendida em bancas de jornaleiros e por meio de assinaturas, dedicado à cultura. Sua meta era veicular “o melhor da cultura”² sob o viés do jornalismo cultural, este, entendido como uma vertente do campo do Jornalismo que se concentra em reportar exclusivamente a cultura³. Isso considerando, objetiva-se investigar aqui de que modo é possível articular as fontes históricas ao campo da Educação, indicando e problematizando possibilidades de aproximação. A metodologia utilizada é a análise documental.

Durante o processo de catalogação do objeto, verifiquei que é possível dividir a publicação da revista *BRAVO!* em duas temporalidades. A primeira corresponde aos anos de 1997 a 2013. A segunda diz respeito ao período de 2016 até os dias de hoje. É importante destacar que a revista *BRAVO!* não foi produzida entre setembro de 2013 e julho de 2016.

A primeira temporalidade foi lançada em outubro de 1997 pela extinta editora D’Avila Comunicações Ltda e encerrada em agosto de 2013 pela editora Abril. Durante esse período de quase 16 anos pode-se apontar para três fases. A primeira fase é relativa à edição, publicação e circulação da editora D’Avila entre outubro de 1997 (n.

¹ O editorial é um gênero textual de cunho jornalístico opinativo e argumentativo que aborda o posicionamento crítico da revista em relação ao tema a ser exibido no momento da publicação. Em jornais e em revistas, as editorias são classificadas por grandes áreas do conhecimento como Cultura, Política, Economia, entre outras. Na revista *BRAVO!* as editorias apresentavam as linguagens da arte, além da Literatura. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/redacao/o-editorial.htm>, acesso em: 09 jul. 2021.

² O slogan “o melhor da cultura em (mês e ano)” foi inserido nas capas da *BRAVO!* a partir da edição n. 128 de 2008, quando era editada pela Abril. Tal slogan anunciava o objetivo editorial: apresentar os melhores representantes da cultura de cada mês nos diferentes segmentos da revista.

³ Não pretendo discorrer amplamente sobre o jornalismo cultural. Para aprofundar questões que tratam sobre essa vertente jornalística, verificar o livro intitulado *Jornalismo Cultural*, de Daniel Piza (2004).

1) e fevereiro de 2004 (n. 77). Entre março de 2004 (n. 78) e outubro de 2006 (n. 110), em sua segunda fase, a revista passou por um período de transição entre as referidas editoras, sendo publicada pela editora D'Avila e gerida pela editora Abril. A terceira fase diz respeito à responsabilidade exclusiva da editora Abril, entre novembro de 2006 (n. 111) e agosto de 2013 (n. 192).

A sua segunda temporalidade condiz ao seu relançamento em agosto de 2016 como *Bravo!*, sob licença de Abril Comunicações S.A., por dois ex-executivos da editora Abril, os jornalistas Helena Bagnoli e Guilherme Werneck, tendo como editor executivo o jornalista Almir de Freitas, esse já vinculado à primeira periodização de *BRAVO!*. Inicialmente a revista foi publicada somente na versão online, em seguida, passou a apresentar versões trimestrais impressas, custando R\$ 45,00 cada. Ela circula na atualidade (2021). Informações a respeito de suas edições (nomeadas de “temporadas”) encontram-se disponíveis em <http://bravo.vc/>⁴.

Este estudo terá como foco a análise de 14 impressos da primeira temporalidade condizente ao período de 1997 a 2004, sob a responsabilidade da extinta editora D'Avila. A escolha das edições citadas se deve à capa remeter à editoria Artes Plásticas. Também serão abordados aspectos ligados à fase temporal posterior que abrange até 2013, a fim de caracterizar o objeto.

O estilo gráfico da marca “Bravo” identifica a temporalidade da edição da revista: *BRAVO!* em letras maiúsculas diz respeito à periodização 1997 – 2013 e *Bravo!* remete à periodização atual iniciada em 2016. Essa observação determina a escolha pela grafia *BRAVO!* nesse estudo, tangível à primeira temporalidade.

As matérias⁵ apresentadas na revista focavam o campo da Literatura e de diversas dimensões do universo artístico, principalmente os segmentos Artes Plásticas – atualizado na revista para Artes Visuais em 2011 (n. 167), Cinema, Música, Teatro e Dança, o que a identificava como uma revista brasileira inteiramente dedicada a todas as artes. É possível dizer que a *BRAVO!* nasceu desatualizada em 1997 no que remete à terminologia do campo da arte, já reconhecido como Artes Visuais em 1996 através da regulamentação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9.394/96. Saliento que o objeto da educação é a arte, dado que explica tal comparação para

⁴ Informações retiradas do site <http://bravo.vc/> acessadas em 20 de julho de 2019.

⁵ Por se tratar de um objeto do campo do Jornalismo, procurar-se-á respeitar a terminologia específica: a matéria é entendida como sinônimo de textos jornalísticos e dessa forma será utilizada ao longo do texto de forma genérica. A reportagem concerne a um texto mais longo, atemporal, detalhado e com mais fontes, proveniente de apuração mais demorada para publicação, utilizada nesse texto, para aludir às matérias principais. A notícia se refere a um texto curto e simples, de pauta factual, aqui utilizada para mencionar as notas e às matérias das seções (FIEBIG, 2014; ASSIS, 2008).

refletir acerca da terminologia. Para além dela, trata-se de uma alteração importante: as Artes Plásticas eram vinculadas à Educação Artística, entendida como atividade educativa e não como uma disciplina com conhecimento específico (LDB 1971), já as Artes Visuais são relacionadas ao Ensino da Arte, compreendido como componente curricular obrigatório, com conhecimento específico. Salienta-se que as Artes Visuais ampliaram o campo abarcando linguagens artísticas tradicionais como o desenho, a pintura e a escultura, e, também, o cinema, a fotografia, as novas tecnologias, as novas visualidades.

Em relação às editorias presentes nas capas, com exceção da editoria Teatro e Dança, elas apresentavam equilíbrio nas publicações durante o período entre 1997 e 2013, dado esse observado através do número de recorrência das capas por editoria, a saber: em primeiro lugar, a editoria Música com 45 recorrências na capa; em segundo lugar a Arte, totalizando 40 recorrências (33 para Artes Plásticas e 7 para Artes Visuais); em terceiro lugar a editoria Cinema com 38 recorrências; em quarto lugar, a editoria Livros/Literatura, somando 37 recorrências; e em quinto lugar, a editoria Teatro e Dança com 18 recorrências. Salienta-se que houve outras editorias lançadas e que não permaneceram na revista, tal como “Televisão” (duas recorrências na capa) e “Arquitetura” (apareceu somente em uma capa). Também foram destaques nas capas os temas “Sexo e verão” (uma vez), “Circo” (uma vez), além da seção “Ensaio” (duas vezes) e de sete recorrências para o tema “Especial”.

Segundo Fiebig (2014) no âmbito do jornalismo informativo estariam circunscritos os seguintes gêneros: a notícia, a reportagem, a história de interesse humano e a informação pela imagem. No jornalismo opinativo, o editorial, o artigo, a crônica, a opinião ilustrada e a opinião do leitor e, no interpretativo, caberia apenas a reportagem em profundidade. O discurso da *BRAVO!* abrangia a cultura de modo crítico, seguindo as linhas informativa, opinativa e interpretativa⁶.

A respeito da escolha do presente objeto de pesquisa ressalto que ela se deve à “inevitabilidade” de minha subjetividade, como discorre Jenkins:

[...] não podemos escapar à inevitabilidade de nossa própria subjetividade – só podemos ver o mundo a partir de nossa própria perspectiva de ‘sujeito em formação’. Em outras palavras, envolver-se com a nossa própria subjetividade, definir nossa própria ‘situação no mundo’, exige um questionamento e um monitoramento constantes de nossos próprios valores e suposições (JENKINS, 2014, p. 23).

⁶ Em função da complexidade de organização e por fugir do objetivo geral dessa pesquisa, a classificação dos gêneros jornalísticos (crônica, perfil, notas, entrevista, reportagem, entre outros) não será indicada, nem debatida. Aos interessados ver Fiebig (2014) e Assis (2008).

Sabemos que o historiador tem o passado como objeto de pesquisa e o investiga por meio de questões do tempo presente. Porém, para mim, essa afirmação não foi óbvia em meu processo de escolha, já que ele, o passado, inexistia em meu histórico como pesquisadora, pois sempre investiguei temáticas circunscritas ao tempo síncrono de formação, voltadas à atualidade. Ao persistir na busca pelo objeto me deparei com a revista *BRAVO!* em minha casa, na estante. Havia ali um objeto em potencial já que se tratava do passado como objeto e, além disso, de meu passado, de um envolvimento pessoal com o objeto desvelado. A narrativa de Jenkins (2014) remete a minha “situação no mundo” como “sujeito em formação”, que questiona a própria subjetividade e revê vivências e experiências.

Conheço a revista *BRAVO!* desde a minha graduação no curso de bacharelado em Desenho e Plástica: Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), no início dos anos 2000. Ela foi apresentada por algum professor do curso que enfatizou a sua qualidade editorial. Entretanto, naquela época, adquiri-la não era um desejo viável, pois custando R\$ 8,00, ela era considerada onerosa para muitos de nós estudantes de Artes. Anos depois, em 2010, quando era formada artista-professora e imersa no espaço escolar da rede pública, ganhei a assinatura da revista de presente de minha irmã pelo prazo de um ano. Nesse momento ela custava R\$ 14,00. Findado o período pelo qual fui presenteada, renovei a assinatura até o último exemplar, em agosto de 2013.

Ao olhar para a quantidade de revistas que havia em minha estante, em torno de 50 exemplares, recorri à memória e ali percebi o sentido que buscava no início do curso de doutoramento: deparei-me com o novo objeto, um objeto que pertence a minha vida, que possui uma história e que poderia vir a ser investigado e explorado para que fosse mais bem compreendido. Entendo, amparada por McLuhan que tal escolha é a extensão de mim mesma, em material outro para além de meu corpo. O autor esclarece que:

Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. Ouvir rádio ou ler uma página impressa é aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer o “fechamento” ou o deslocamento da percepção, que automaticamente se segue (MCLUHAN, 1969, p. 64).

Ressalto que frente aos espaços restritos de minha casa existia a necessidade de descarte do material. Com frequência, afirmava que o montante de revistas por mim acumulado era relevante e que em algum momento teria funcionalidade para além da

ocupação do espaço físico. Isso em outro tempo, com outras possibilidades de leituras e de descobertas. Aqui, atendi o conselho de Nóvoa (2015, p. 24), embasado em Rilke (2008), em sua *Carta a um jovem historiador da Educação*, em que realça que o sentido deve ser algo considerado na escolha temática de uma investigação ao sugerir o seguinte: “não escolhas os temas da tua investigação por catálogo ou por mera conveniência. Procura, dentro de ti, os problemas que te inquietam, aquilo que queres saber e compreender”. Nóvoa (2015) recomenda que a prática científica seja compreendida como um “acerto de contas”, daí o sentido que o investigador deve buscar em sua temática e, nesse caso, do objeto.

Insisto: em relação à definição de uma “situação no mundo”, ressalto que ela concerne à experiência, invenção de nós mesmos, bem como a reinvenção, a desorganização e a reorganização, todas dependentes de nosso desejo, das alteridades, do *socius*, da cultura, do outro. Considerando que a “experiência” passa pelo corpo, sendo aquilo que nos toca, nos forma e também nos transforma (LARROSA, 2015), aproprio-me do conceito de “corpo artista”, corpo que desestabiliza certezas, proposto por Christine Greiner. Para Greiner (*apud* CANTON, 2009a, p. 26), “todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo” e a partir disso “nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operadores de outras experiências”⁷.

Dewey (2010) também condiciona a ideia de continuidade à experiência. Entretanto, o autor afirma que é possível não ter uma experiência quando a experiência vivida é incipiente, isto é, quando ela se particulariza pela distração e pela dispersão em relação ao que observamos. Portanto, aquilo que será experienciado pelo sujeito se remeterá a algo já vivido, já percebido como experiência, ou proveniente de outras experiências. Seria algo cíclico e linear, segundo Dewey (2010, p. 111), com um “fluxo que vai de algo para algo” e um percurso caracterizado com início, meio e “consecução”, algo que se completa. A experiência assim percebida é uma experiência que nos faz reviver, recordar, rememorar, ressignificar algo que tínhamos como referência. Seria a experiência que, ao recordá-la, abordamos com espontaneidade ao nomeá-la como “essa ou aquela” experiência. A partir desse contexto, fundamenta-se a escolha pela revista *BRAVO!* como objeto de investigação, uma revista que me

⁷ Reflexão advinda de minha dissertação de Mestrado em Artes Visuais (CANSI, 2016).

possibilitou sinalizações e apropriações no campo da cultura e ajudou a forjar o meu “corpo-artista”⁸.

Como já afirmei, busquei um objeto que tivesse sentido para mim. Desvelados alguns exemplares da *BRAVO!* de minha estante, comecei a busca pela revista, a fim de encontrar o objeto-fonte. Formei o montante de 192 revistas condizente com o primeiro período de edição, publicação e circulação. A procedência desse material é assim descrita: 84 periódicos físicos e 27 periódicos digitais encontrados em CD ROM (distribuído pela Editora D’Avila, em 2004) pertencem a mim; 37 periódicos integram o acervo da Biblioteca de Ciências Sociais (BCS/UFPel), 7 periódicos pertencem à Ana Paula Margarites, 3 periódicos são de Renata Corrêa Job e 34 periódicos de José Luiz de Pellegrin. Cabe aqui enfatizar que essas pessoas possuem formação no campo da Arte, se vinculam a esse campo em seu trabalho, e que os periódicos emprestados estão por eles salvaguardados desde o período de tempo em que, assim como eu, eram leitores da revista *BRAVO!*.

Ressalta-se que foram publicadas diversas edições especiais – suplementos, sob a marca de *BRAVO!*, as quais não serão consideradas nessa amostragem. A título de informação, as edições especiais referem-se a séries de publicações constituídas como guias culturais ou como coleções sob o olhar dos editores de *BRAVO!*. Como exemplos, há uma série que apresenta um ranking dos 100 melhores livros, filmes, lugares, canções, obras, objetos, entre outros. Outra série apresenta o ranking dos melhores livros e dos melhores contos da literatura mundial, dos filmes essenciais da história do cinema, dos lugares essenciais, das canções essenciais da MPB, obras essenciais da música erudita, objetos essenciais do design mundial, obras essenciais da pintura mundial. Há também uma série que concerne a um guia cultural sobre cidades brasileiras. Em relação às coleções, os temas foram sobre os cinquenta anos da Bossa Nova, sobre estados brasileiros, sobre orientação cultural intitulada “para entender” a música pop brasileira, a literatura brasileira, o teatro brasileiro, sobre artistas e bandas (Beatles, Cazuza, John Lennon). Houve também uma edição especial sobre literatura e futebol. É possível afirmar que tais edições especiais confirmavam o *slogan* apresentado na capa, garantindo que a *BRAVO!* pudesse levar ao seu leitor “o melhor da cultura” em diversos segmentos naquele espaço-tempo histórico.

Dentre as possibilidades de pesquisa a partir do que era veiculado pela revista busco focar as fontes discursivas e iconográficas da editoria Artes Plásticas. Reitero

⁸ Reflexão advinda da disciplina “Seminário Avançado: Experiência e Arte na Formação Docente”, ofertada pela professora Maristani Polidori Zamperetti, do PPGE/UFPel (2017).

que a escolha pela Arte nesse estudo se justifica por ser um campo próximo a mim, pertencente a minha formação inicial. O âmbito das Artes é reconhecido de longa data, no que concerne a objetos culturais em pesquisas historiográficas da cultura:

[...] estuda-se Arte e Literatura do ponto de vista historiográfico muito mais do que nos séculos anteriores ao século XX. Apenas que a estes interesses mais restritos acrescentou-se uma infinidade de outros. Tal parece ter sido a principal contribuição do último século para a História da Cultura. Para além disto, passou-se a avaliar a Cultura também como processo comunicativo, e não como a totalidade dos bens produzidos pelo homem (BARROS, 2013, p. 58).

Compreende-se que, para a escrita da História, a Arte é reconhecida como linguagem que comunica certa realidade, de forma não fidedigna. Além disso, segundo Burke (2008, p. 171) “hoje, a história da arte é cada vez mais vista como história cultural”, isso através dos historiadores visuais, antigos historiadores da arte, que fazem uso da expressão “cultura visual” em seus “estudos visuais” ou “estudos da cultura visual”. É esse o pressuposto que embasa muitas das reflexões no presente estudo que tem como referencial teórico-metodológico a História Cultural compreendida segundo Burke (2008, p. 10) a partir do terreno comum dos historiadores culturais, a preocupação com o simbólico e suas interpretações: “Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana, mas a abordagem do passado em termos de simbolismos é apenas uma entre outras”.

Retornando às fontes escolhidas para a pesquisa, à editoria Artes Plásticas, condizente com a primeira temporalidade, entre 1997 e 2013, foram somadas 823 matérias, dentre as quais 527 reportagens principais e as demais referentes às diferentes seções como “Crítica”, 192 matérias, “Atelier”, 94 matérias, e “Ingresso”, 10 matérias. Cada exemplar era assim constituído: de uma a seis reportagens, tendo cada matéria em torno de duas a dez páginas, com recorrência maior de três páginas, e notícias distribuídas em seções fixas da revista, como as seções denominadas “Crítica”, presente nas 192 revistas, com paginação única fixa, “Atelier”, da n. 1/1997 ao n. 94/2005 (exceto n. 73/2003), fixada em dupla página incompleta, “Ingresso”, seção variável na revista, presente em apenas dez exemplares (o último exemplar foi o n. 16/1999), “Notas” (presente nas 192 revistas), com paginação variada, “Agenda” (presente nas 192 revistas), com dupla página fixa. Do montante das reportagens em que havia autoria rotativa, 91 delas foram assinadas pela jornalista Gisele Kato⁹, entre

⁹ O tema do TCC no curso de Jornalismo (FAAP/SP) de Gisele Kato foi a revista *BRAVO!*. Esse dado foi retirado da seção do editor. A sua pesquisa não consta no quadro referente ao estado da arte porque não se encontra disponível publicamente.

os anos 2000 e 2013, 43 reportagens foram assinadas pelo jornalista Daniel Piza, entre 1997 e 2006, e 24 reportagens, sobretudo internacionais, pelo jornalista Hugo Estenssoro, entre 1998 e 2004.

Devido a essa quantidade numerosa de matérias, constatei a dificuldade de realizar uma análise aprofundada, por isso, houve a necessidade de recorte. Acerca desse fato, e, tentando organizar e analisar fontes para que seja possível construir um discurso historiográfico, lembrei-me de Jenkins (2004, p. 104) ao assegurar que a História é “uma prática discursiva que possibilita a mentalidades do presente irem ao passado para sondá-lo e reorganizá-lo de maneira adequada às suas necessidades”. Por necessidade teórico-metodológica, decidi “recortar o passado”:

E, de fato, podemos decidir recortá-lo tanto que ele praticamente deixe de existir, isto é, para usar uma expressão, ‘muito pouco – quase nada’. Mas, seja como for, a questão é que herdar qualquer coisa do passado necessariamente envolve uma gama de seleções inevitáveis, abreviamentos, apropriações, recortes e inflexões. Tirar apenas algo da plenitude de uma ‘herança completa’ envolve decisões intermináveis e, em última análise, indecíveis (aporíticas). Porque, [...], o passado não pode dizer aos historiadores quais são seus aspectos que ‘ele’ quer que estudem. O passado nada contém de valor intrínseco, nada a que *tenhamos* que ser leais, nenhum fato que *tenhamos* que respeitar, nenhum problema que *tenhamos* que resolver, nenhuma tarefa que *tenhamos* que realizar. Somos nós que decidimos essas coisas, *sabendo* – e, se sabemos alguma coisa, sabemos isso, que não existem bases para que tomemos essas decisões corretamente (JENKINS, 2014, p. 46).

Na esteira de Jenkins (2014) é possível pensar que o recorte realizado abrevia o passado, já que optei em trabalhar com “muito pouco – quase nada”: trata-se de uma apropriação parcial, de um número reduzido de reportagens do objeto, somente as da editoria Artes Plásticas, comparado ao montante total da revista, e com delimitação temporal vinculada à primeira fase da primeira temporalidade, entre os anos de 1997 a 2004.

A temporalidade aqui analisada, de outubro de 1997 a fevereiro de 2004, corresponde aos períodos de governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2002) e ao início do governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2011). Ela remete à fase inicial da primeira temporalidade da revista *BRAVO!* com total responsabilidade de edição, publicação e circulação da extinta editora D’Avila, escolhida, portanto, devido a essa característica e abarcando 77 exemplares.

Tal recorte temporal diz respeito a História do Tempo Presente (HTP). A noção da HTP se situa em François Dosse (2012, p. 6), o qual, influenciado por Pierre Nora, considera que ela “reside na contemporaneidade do não contemporâneo, na espessura do ‘espaço de experiência’ e no presente do passado incorporado”. O passado no qual

o objeto está inserido e ao qual se refere essa investigação remete ao tempo vivido e incorporado por mim. Dosse (2012, p. 15) revela que essa constatação, “a importância de testemunhas em sua construção”, é uma singularidade da HTP, “ainda mais se definirmos os limites dessa história como tendo que coincidir com a copresença de seus atores, isto é, com a duração da vida humana”. Nesse contexto, o referido autor discorre também acerca da existência de testemunhas vivas dos fatos relatados, alerta para o valor da transmissão de testemunhos e afirma que essa História é uma história “sob vigilância” das testemunhas desse tempo (DOSSE, 2012). A HTP será trazida ao longo do texto para tratar da contextualização do objeto e das fontes.

Para a realização dessa investigação, fontes discursivas e iconográficas retiradas da editoria Artes Plásticas (capas e fólio) do objeto serão utilizadas. Nesse contexto, um primeiro levantamento foi realizado: mais uma vez foi verificado ao examinar os 77 exemplares que haveria um montante numeroso de fontes. Lembrei-me de Delgado (2003, p. 13-14) ao se referir ao passado como um vidro estilhaçado de um vitral, ao dizer que recompô-lo é tarefa impossível para o historiador e que “buscar compreendê-lo através da análise dos fragmentos é desafio possível de ser enfrentado”. Por reconhecer a abrangência de fontes, proponho analisar os seus fragmentos: nesse caso, serão utilizadas as edições que apresentam a editoria Artes Plásticas na chamada principal da capa.

Aqui, demanda justificar o motivo principal da escolha das capas como recorte: em se tratando de uma revista em que o jornalismo cultural é a especialidade jornalística, e entendendo esse campo como um sistema que atua como perito na leitura de uma dada realidade, a capa é o lugar da revista de maior visibilidade e importância, espaço esse que legitima e protagoniza o ato editorial de julgamento da realidade (GOLIN; CAVALCANTI, 2017). Entendendo a capa como espaço de consagração, pretendo investigar quem ocupou esse lugar, como isso pode ser justificado e quais foram as relações da matéria da capa com as demais matérias da editoria. Saliento que imagem e texto se relacionam nas matérias da revista, por isso, as fontes iconográficas e as fontes discursivas compreendem as mesmas edições, sendo as seguintes¹⁰:

BRAVO!, ano. 1, n. 1, outubro, 1997, O gordo ano 50 do Masp. Origem: Biblioteca de Ciências Sociais (BCS/UFPel).

¹⁰ Fragmentos das capas das fontes de pesquisa foram utilizados por mim para criar a fotomontagem da capa dessa tese. Utilizei fragmentos que concernem a uma imagem expressiva e reconhecível da capa da revista como estratégia composicional.

- BRAVO!*, ano. 1, n. 6, março, 1998, O pote do arco-íris. Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 1, n. 9, junho, 1998, Basquiat. Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 2, n. 13, outubro, 1998, O banquete. Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 2, n. 16, janeiro, 1999, Hockney. Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 2, n. 22, julho, 1999, Picasso. Origem: A autora (revista física).
- BRAVO!*, ano. 2, n. 23, agosto, 1999, Botero. Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 2, n. 28, janeiro, 2000, A divina forma. Origem: A autora (CD ROM).
- BRAVO!*, ano. 3, n. 31, abril, 2000, Que arte é esta? Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 4, n. 47, agosto, 2001, O país surreal. Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 5, n. 54, março, 2002, A Bienal da cidade. Origem: BCS/UFPel.
- BRAVO!*, ano. 5, n. 58, julho, 2002, Retrato do Brasil. Origem: A autora (revista física).
- BRAVO!*, ano. 6, n. 64, janeiro, 2003, A pintura da década perdida. Origem: A autora (CD ROM).
- BRAVO!*, ano. 6, n. 69, junho, 2003, Império. Origem: A autora (CD ROM).
- BRAVO!*, ano. 6, n. 71, agosto, 2003, Tate Gallery. Origem: A autora (revista física).
- BRAVO!*, ano. 6, n. 72, setembro, 2003, A arquitetura do caos. Origem: A autora (CD ROM).
- BRAVO!*, ano. 7, n. 76, janeiro, 2004, A cidade invisível. Origem: BCS/UFPel.

Com o recorte inicial realizado, dos 77 exemplares da temporalidade 1997 – 2004 apenas 17 deles seriam utilizados como fontes, o que corresponderia a 22%. Ao mergulhar nas fontes, foram descartados três exemplares, o n. 28/2000, o n. 72/2003 e o n. 76/2004. Esses exemplares não condizem com o critério estabelecido para o recorte, embora estejam junto à editoria Artes Plásticas no fólio da revista. O exemplar n. 28/2000 discorre sobre o design de Philippe Starck, tratado como o maior designer contemporâneo naquela época, o n. 72/2003 discute sobre a relação entre arquitetura e realidade a partir da 5ª Bienal de Arquitetura e Design de São Paulo, e o n. 76/2004 promove uma discussão na seção “Ensaio!” acerca da cidade de São Paulo.

É preciso salientar que o exemplar n. 13/1998 apresenta tema vinculado às Artes Plásticas – a 24ª Bienal de São Paulo, em sua chamada principal, porém a matéria de capa não é inserida no fólio da editoria, ela é apresentada como um caderno especial e não como reportagem principal¹¹. Por ser um mapeamento da

¹¹ Não foi possível analisar a matéria do encarte nessa investigação devido à origem do impresso periódico, encontrado na BCS/UFPel, mas indisponível em função do período de suspensão das aulas e das atividades administrativas na UFPel, durante a pandemia da COVID-19, em conformidade com a Portaria n. 941, de 27 de maio de 2020. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/bcs/>, acesso em: 10 abr. 2020.

mostra destacável, ao leitor foi dada a possibilidade de levar o encarte junto à sua visita à exposição. O exemplar n. 69/2003 apresenta as Artes Plásticas na capa, mas este segmento é vinculado à seção “Ensaio!”. Objetivou-se analisar de que forma a arte foi inserida na referida seção e como ela responde à proposta editorial referente “à cultura, o americanismo e o novo americanismo”.

A partir disso, o montante de fontes analisado refere-se a 14 exemplares, capa e fôlio da editoria Artes Plásticas, totalizando 359 páginas (desconsiderando a paginação do encarte da revista n. 13/1998), referentes a 14 capas, 56 reportagens principais (desconsiderando a matéria do encarte da revista n. 13/1998), 14 notícias da seção Atelier, 3 notícias da seção Ingresso, 15 notícias da seção Crítica, 58 notícias da seção Notas e 14 matérias da seção Agenda.

Avançando: no que concerne ao perfil do público leitor da revista *BRAVO!*, segundo o jornalista e editor executivo Almir de Freitas (2019)¹², ele se enquadrava nas classes A e B no Brasil e se popularizou entre os produtores de cultura, artistas e estudantes. Apoiada na HTP, problematizo tal popularização para estudantes: de que forma ocorria o acesso de estudantes à revista? Rememorando a época em que fui estudante universitária, contemporânea à temporalidade de edição e publicação desta revista, no começo dos anos 2000, lembro que embora houvesse o desejo de consumo da revista por parte de estudantes de arte, raras vezes havia recursos para investir nela. E, mesmo existindo uma biblioteca setorial no Centro de Artes (CA/UFMS) a *BRAVO!* não fazia parte do acervo, o que dificultava o seu acesso pelos estudantes. A falta de recursos e a inexistência da materialidade em locais públicos compõem um desenho do perfil do público leitor, diferente do perfil mencionado pelo diretor de redação João Gabriel de Lima, na seção Carta do editor, em que informou:

Leitores de BRAVO! são seres estranhos. [...] Para descobrir exatamente quem são esses seres estranhos, a revista encomendou um levantamento, no fim do ano passado, ao Departamento de Pesquisa e Inteligência de Mercado da Editora Abril. O foco eram os hábitos culturais da comunidade que costuma comprar a revista. E uma das conclusões mais interessantes foi a de que a maioria dos leitores de BRAVO! não se limita a fruir as diversas formas de arte dentro do lar – seja baixando filmes e músicas na internet, seja lendo livros. O leitor de BRAVO! gosta de ter vida cultural fora de casa. Ele é um frequentador compulsivo de shows, exposições, teatros, cinemas, salas de concerto e de mostras em diversas áreas. E – sim! – é capaz de viajar alguns quilômetros e

¹² Entrevista semiestruturada realizada por mim ao jornalista Almir de Freitas, por e-mail (2019). Freitas exerceu várias funções do corpo editorial da revista *BRAVO!* (1997 – 2004): além de colaborador, foi editor (n. 35/2000 a n. 65/2003) e redator-chefe (n. 66/2003 a n. 77/2004). Saliento que ele exerce a função de editor executivo da revista *Bravo!* que está em circulação no tempo histórico atual.

pagar hotéis com sobrepreço se o evento cultural valer a pena e for em outra cidade (LIMA *in* BRAVO!, n. 167, 2011, p. 6).

Partindo desses dados, entendo que o perfil do leitor de *BRAVO!* era relacionado a um público específico, interessado em investir em cultura, tendo poder de compra. É voltado a um público pertencente ao eixo São Paulo (SP) – Rio de Janeiro (RJ), local com “vida cultural fora de casa” abrangente e diversificada. Tal discussão voltará a ser mencionada nesse texto, a partir da caracterização do objeto.

É importante ressaltar que no presente estudo, as categorias abordadas para o desenvolvimento desta investigação serão campo de produção cultural, capital (cultural e simbólico), reprodução, representação, imagem e educação do olhar. A delimitação e discussão das categorias serão realizadas no capítulo intitulado *O pertencimento da BRAVO! ao campo dessa pesquisa: o respaldo teórico-metodológico*.

A partir dessas considerações, objeto-fonte, recorte temporal, metodologia, categorias de pesquisa, anuncio como tese:

As imagens e os discursos da editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!* constituíram-se como espaços potenciais de educação.

A problematização deste estudo busca articular um impresso periódico cultural por meio da editoria Artes Plásticas ao campo da Educação, especificamente à História da Educação, a partir da seguinte questão: Qual foi a intencionalidade da revista *BRAVO!* para o seu público leitor, pertencente à elite intelectual referente ao eixo SP – RJ e exterior a ele, no que tange ao contexto da Educação?

O objetivo principal é investigar capas e matérias da editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!* publicada em escala nacional pela editora D’Avila, no período entre 1997 e 2004, com a finalidade de apurar formas de educar a partir das relações entre as categorias de pesquisa.

Como objetivos específicos, busco:

- Fazer o levantamento e a catalogação do objeto-fonte a fim de caracterizá-lo;
- Identificar e catalogar as fontes de pesquisa da editoria Artes Plásticas (capas e fôlio, o *corpus*);
- Investigar quem eram os sujeitos e o motivo pelo qual ocuparam o espaço da capa e fôlio das fontes de pesquisa;
- Indagar quem eram os sujeitos que assinaram as matérias da editoria Artes Plásticas;

- Fazer a leitura das fontes iconográficas buscando indagar o motivo de sua presença nas capas e páginas da revista (ilustração, ancoragem do discurso textual, representação);
- Fazer a leitura das fontes discursivas e apurar quais foram as temáticas das reportagens principais e das matérias relacionadas à seção ATELIER¹³;
- Fundamentar o contexto histórico artístico encontrado na apuração das temáticas das fontes de pesquisa;
- Aproximar as fontes analisadas ao campo da Educação por meio das categorias de pesquisa “sintoma”, “reprodução” e “educação do olhar”.

Os objetivos sugerem a relevância e a justificativa desta tese, os quais visam contribuir com questões teórico-metodológicas historiográficas. Cabe frisar que nada do que foi citado, se utilizado separadamente, é uma novidade historiográfica. O que se compreende como contribuição é a relação entre os campos da Arte e o campo da História da Educação articulada entre HTP, fontes iconográficas (além das tradicionais fontes discursivas), e as categorias de pesquisa a partir de um objeto, um impresso periódico voltado à Cultura, e não especificamente pedagógico, dirigido à Educação ou ao espaço escolarizado. Cabe frisar que a categoria educação do olhar surgiu a partir de meus estudos sobre a imagem e que com ela me deparei em um cenário atípico no âmbito da História da Educação, entre o ineditismo e o desapontamento na busca de respaldo teórico para a presente pesquisa.

Saliento que considero importante a marcação no tempo daquilo que pretendo investigar e a discussão do campo ao qual pertence essa investigação. Sobre a utilização de fontes iconográficas Mauad (2016) relata que ocorreu renovação historiográfica nos anos 1970-1980 devido “à entrada das imagens no domínio da História”, contudo Dosse (2012) registrou que, em 2011, o aumento do uso de imagens estava no cerne dos debates; sobre isso, ou melhor, acerca da imagem fotográfica, recorro à afirmação de Kossoy (2014a) de que ela não é reconhecida como documento histórico, assim como o documento textual. Há compreensão a respeito da fragilidade das imagens e, em função disso, a desconfiança dos pesquisadores em relação ao seu uso. Avançando, reafirmo a escolha de um impresso periódico como objeto-fonte de investigação e acentuo que a imprensa vem sendo reconhecida como objeto e fonte no campo da História nas últimas décadas do século XX (LUCA, 2008). É também desse período, por fim, os estudos sobre a HTP, antes entendida como pertencente ao campo da Sociologia e ainda hoje alvo de suspeição e discussão, por parecer frágil, por ser

¹³ O uso da grafia em letras maiúsculas será esclarecido no capítulo 5.

muito próxima de nós no tempo. Tais considerações dão a entender que a presente tese abarca uma abordagem teórico-metodológica recente no campo da História, pois se situa nos estudos historiográficos das últimas décadas. A partir disso, percebo a possível vulnerabilidade dessa proposta e, ao mesmo tempo, o potencial que ela agrega visando a contribuição na área.

A seguir, farei a apresentação do estado da arte da revista *BRAVO!*, bem como possibilidades de pesquisa e descarte. Depois, indicarei de que tratam os capítulos desta tese.

1.1 A retirada do invólucro da revista *BRAVO!*: o estado da arte, as possibilidades de pesquisa e a apresentação dos capítulos

Concomitante à busca do objeto e ao processo de catalogação do material, tornou-se necessário realizar o estado da arte do objeto-fonte a ser pesquisado. Nessa etapa investigativa, os seguintes descritores foram examinados: “revista BRAVO!” e “revista BRAVO”, no Google, no Google Acadêmico e no banco de dissertações e teses da CAPES. Os seguintes dados foram encontrados:

Quadro 1 – Pesquisas acadêmicas sobre a revista *BRAVO!*.

Autor/Autora	Título	Discussão	Ano
ABREU, Bento Fagundes de.	Revista Bravo! Desenho, design e desígnios na perspectiva dos estudos da cultura visual. Dissertação – Mestrado em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS.	Dissertação: Aborda a narrativa visual gráfica da revista <i>Bravo!</i> , através da análise de seis capas (n. 2/1998, n. 17/1999, n. 34/2000, n. 51/2001, n. 74/2003, n. 93/2005) escolhidas por possibilitarem interpretação sobre a identidade cultural brasileira na perspectiva dos Estudos da Cultura Visual e da Educação.	2008
ASSIS, Francisco de.	Gêneros e formatos do jornalismo cultural: vestígios na revista Bravo! . <i>In</i> : Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.	Artigo em anais de evento: Discute a natureza do jornalismo cultural praticado pela revista <i>Bravo!</i> , com a identificação de seus gêneros e formatos, através da análise de conteúdo de quatro edições de 2007.	2008
BARELLI, Katia Regina Pensa Correa.	Mediações Poéticas em Cena: O Jornalismo Cultural na Revista Bravo! . Dissertação – Mestrado em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba/UNISO.	Dissertação: Busca abordar o jornalismo cultural praticado pela Revista <i>Bravo!</i> , a fim de estabelecer alguns pontos de reflexão sobre a relação que se dá entre o texto artístico e si, o texto do jornalismo cultural e o leitor e/ou espectador. A seção Artes Cênicas é o foco da análise.	2012
BOF, Alana Michelli.	O valor do jornalismo	TCC: Investiga o juízo de valor	2015

	cultural no Brasil – o case da revista Bravo! TCC – Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Universidade de Caxias do Sul (UCS).	atribuído ao campo do jornalismo cultural brasileiro, através da análise de conteúdo da revista Bravo!.	
CAVALCANTI, Anna de Carvalho.	A noção de cultura em Bravo!: análise crítica dos padrões gráfico e editorial da revista em dois de seus momentos. Monografia – Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Universidade Federal do Ceará.	Monografia: Analisa a confluência de conceituações da cultura que, junto a outros fatores, gerou uma crise no jornalismo cultural contemporâneo pelas divergências em relação à sua real função social. As edições do corpus são: n. 1 ao n. 3 (1997) e n. 78 ao n. 80 (2004).	2013
CAVALCANTI, Anna de Carvalho.	Jornalismo Cultural e Personalização: O acionamento do perito das capas da revista Bravo! (1997-2013). Dissertação – Mestrado em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS.	Dissertação: Investiga a forma como a revista de cultura <i>Bravo!</i> acionou o sujeito perito na capa, espaço considerado de consagração, em todos os segmentos. O mapeamento das revistas foi realizado através do aporte da análise de conteúdo.	2016
FIEBIG, Manoella Fortes.	Caminhos para encontrar uma crítica cultural: as páginas da revista BRAVO! e a louvação às manifestações culturais. <i>In:</i> Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu, PR – 2 a 5 de setembro de 2014.	Artigo em anais de evento: Discorre sobre a incidência do gênero jornalístico crítica na revista BRAVO!, a qual aparece dissimulada em outros gêneros jornalísticos, não apenas nos espaços destinados a ela. A investigação foi realizada com um corpus de seis edições de 2013 através da análise de conteúdo.	2014
FIGUEIREDO, Rubia Medeiros.	Revista Bravo!: Estudo do comportamento do Jornalismo Cultural frente às pressões do mercado. Dissertação – Mestrado em Comunicação Social, Universidade Metodista De São Paulo, São Bernardo do Campo/Umesp.	Dissertação: Verifica se a revista Bravo! transitou da proposta de jornalismo cultural diferenciado para um jornalismo de caráter comercial, em 11 anos de existência (1997 – 2008).	2008
GOLIN, Cida; CAVALCANTI, Anna de Carvalho.	A personalização das artes visuais na capa da revista Bravo! (1997-2013). <i>In:</i> Revista Comunicação Midiática, v. 12, n. 2, p. 55-69, maio/ago. 2017.	Artigo em periódico: Investiga a forma como a revista de cultura <i>Bravo!</i> acionou o sujeito célebre nas capas que tematizam o segmento de artes visuais, a partir de indícios quantitativos e qualitativos mapeados por meio da análise de conteúdo.	2017
HOFFMANN, Anita; TEIXEIRA, Nírcia Cecília Ribas Borges.	A construção do ethos e do pathos na revista Bravo!: interfaces semióticas. <i>In:</i> Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 10, n. 19, p. 179-191, jan./jun. 2011.	Artigo em periódico: Analisa a seção “Carta do Editor” da revista <i>Bravo!</i> , à luz das teorias da Semiótica Discursiva (semiótica greimasiana) e dos conceitos do Jornalismo Cultural, buscando identificar qual é a imagem que o editor (<i>ethos</i>) tem de quem (<i>pathos</i>) consome a <i>Bravo!</i> . O objeto de análise é a edição n.	2011

		143/2009.	
MENDES, Giovanna Beltrão.	Os atributos da fotografia em revistas culturais no Brasil: Um estudo de <i>Bravo!</i>, <i>Cult</i> e <i>Rolling Stone Brasil</i>. Dissertação – Mestrado em Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC.	Dissertação: Propõe uma reflexão sobre os atributos estéticos da imagem fotográfica de três revistas culturais brasileiras (2012), a partir do conceito de estética da fotografia de François Soulages.	2014
PAGGI, Laís; CORRÊA, Elisa Cristina Delfini.	Revista Bravo!: análise de um periódico não científico como fonte de informação na área literária. <i>In:</i> Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, v. 17, n.1, p.6-26, jan./jun. 2012.	Artigo em periódico: Analisa a qualidade e credibilidade da Revista Bravo! segundo o seu site hospedado no endereço www.bravoonline.com.br.	2012
ROSSETTI, Micaela Lüdke.	A indústria cultural aplicada à revista BRAVO! <i>In:</i> Cambiassu – edição eletrônica, Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - São Luís - MA, Ano XIX, n. 15, p. 147-166, jul./dez. 2014.	Artigo em periódico: Discute sobre um estudo de caso, a edição n. 8/1998 da revista BRAVO!, através da análise de conteúdo, objetivando identificar a presença da indústria cultural a partir de conceituações desenvolvidas por Theodor Adorno, Max Horkheimer e Edgar Morin.	2014
SABIO, Aida Rosa Dieguez.	O texto crítico em artes visuais na Revista Bravo!: análise estrutural. Dissertação – Mestrado em Artes, Universidade Federal de Uberlândia/UFU.	Dissertação: analisa três textos críticos de difusão cultural da Revista Bravo! retirados da seção “Artes Plásticas”, assinados por Marcelo Rezende em 2007, utilizando o Método Estruturalista e a Semiótica.	2011
SOARES BAIERLE, Mariana.	Aplauso e Bravo!: estudo comparativo de dois veículos de jornalismo cultural brasileiro. TCC, Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC).	Pesquisa indisponível para leitura.	2007
SOARES BAIERLE, Mariana.	Poesia em revista: o apagamento do tema nos periódicos Bravo! e Cult. Dissertação – Mestrado em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS.	Dissertação: Busca investigar a recorrência da temática da Poesia na cobertura das revistas analisadas, de 1997 a 2010.	2012
SOUZA, Ariel Josué Pedone de; AVILA, Fabio Diniz Antunes de; SANTOS, Isabelle Domingues dos, DUARTE, Manoela Bohlmann.	A cobertura jornalística de artes visuais na revista Bravo!. Projeto de pesquisa, Centro de Letras e Comunicação, UFPel.	Projeto de pesquisa: Estudo do jornalismo cultural e das teorias semióticas.	2014-2015
SUZIGAN, Ana Luisa Cruz.	Design e fotografia: o retrato nas capas da revista BRAVO! Dissertação – Mestrado em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.	Dissertação: Discute a relação entre design e fotografia, investigando o papel dos retratos de seis capas da revista BRAVO! entre 2007 e 2010.	2012
TARAPANOFF, Fabíola Paes de	Escrever e pensar cultura na contemporaneidade:	Dissertação: Investiga como se pensa e se produz Jornalismo	2010

Almeida.	Jornalismo Cultural e compreensão. Dissertação – Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, SP.	Cultural na mídia impressa brasileira contemporânea tendo como <i>corpus</i> a Ilustrada do jornal Folha de S. Paulo, o Caderno2 do jornal O Estado de S. Paulo, as revistas <i>Cult</i> e <i>Bravo!</i> .	
	Trocas e pilhagens: a mediação da cultura pelas revistas <i>Bravo!</i> e <i>Cult</i>. Dissertação – Mestrado em Comunicação Social – Interações Midiáticas, PUC/MG.	Dissertação: Busca compreender de que maneira o jornalismo permeia a cultura e qual é a noção de cultura das revistas analisadas (2010).	2011

Fonte: Elaborado pela autora.

O Quadro 1 contém 20 produções científicas e foi organizado em ordem alfabética respeitando a autoria da produção. Desse montante, três produções são de igual autoria, sendo duas dessas três produções advindas de uma temática investigativa (CAVALCANTI, 2013; 2016; 2017), e duas produções são de mesma autoria com discussões diferentes voltadas à área de pesquisa, Jornalismo e Letras, respectivamente (SOARES BAIERLE, 2007; 2012). Ao analisar o quadro se percebe que o foco principal das pesquisas envolvendo o objeto em questão remete ao campo da comunicação, catorze pesquisas, principalmente perpassadas pelo jornalismo cultural (ASSIS, 2008; BARELLI, 2012; BOF, 2015; CAVALCANTI, 2013; 2016; FIEBIG, 2014; FIGUEIREDO, 2008; GOLIN; CAVALCANTI, 2017; HOFFMANN; TEIXEIRA, 2011; MENDES, 2014; ROSSETTI, 2014; SOARES BAIERLE, 2007; TARAPANOFF, 2010; VIEIRA, 2011). As seis produções restantes pertencem aos campos da Letras (SOARES BAIERLE, 2012; SOUZA *et al*, 2014-2015), do Design (SUZIGAN, 2012), da Arte (SABIO, 2011), da Biblioteconomia (PAGGI; CORRÊA, 2012) e da Educação (ABREU, 2008). Observa-se, também, que o objeto foi investigado em vários locais do Brasil, vinculado a cursos de graduação, projeto de pesquisa e programas de pós-graduação, exclusivamente em cursos de mestrado. Esses dados sugerem a originalidade dessa pesquisa, em nível de doutoramento, ao situá-la na linha *Filosofia e História da Educação*, em um Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), tendo como imbricação a História, a Educação e a Arte.

Além do conhecimento apreendido acerca do objeto, o estado da arte apresentado no Quadro 1 foi relevante para mapear possibilidades de pesquisa sinalizadas pelo processo de catalogação. Em um primeiro momento, as fontes de pesquisa e a temática foram apontadas pelas capas da revista. Um dado que se mostrou instigante para direcionar a pesquisa foi a quantidade significativa de retratos utilizada nas capas, correspondente aos 192 exemplares. O retrato é compreendido

como um gênero artístico, isto é, uma categoria relacionada ao conteúdo de obras de arte (PRETTE, 2008)¹⁴. Trata-se de uma representação gráfica do ser humano, podendo ser de caráter privado, real ou oficial e realizada nas mais diversas e distintas linguagens artísticas, desde as tradicionais pintura e escultura, até a mais recente, a fotografia (CANTON, 2004).

Das 192 edições, em 134 havia retrato nas capas, tendo em 95 exemplares o retrato de algum escritor ou artista homem, em 31 edições somente artistas mulheres e em 8 exemplares o espaço da capa foi ocupado por ambos. Os retratos das capas foram exibidos através da fotografia predominantemente, como ferramenta ou como linguagem artística (as obras). As 58 capas restantes dos 192 exemplares da edição 1997 – 2013 fazem menção à ilustração e a obras de arte. Se essa possibilidade investigativa prosperasse, seria importante problematizar acerca da diferença de retratos entre homens e mulheres, na proporção de três homens para cada mulher. A opção pelo descarte dessa possibilidade de investigação foi motivada pela leitura das pesquisas já desenvolvidas e publicadas acerca das capas e de seus retratos (ABREU, 2008; CAVALCANTI, 2016; GOLIN; CAVALCANTI, 2017; SUZIGAN, 2012).

A partir dos retratos das capas e da diferença entre homens e mulheres, questões de gênero foram apontadas como possibilidade de pesquisa enfocando a produção de artistas-mulheres. Considerando a edição 1997 – 2013, dos 192 exemplares, há um montante de 823 matérias da editoria Artes Plásticas, sendo 118 atribuídas à produção artística de mulheres. Havia, portanto, uma grande diferença quantitativa. Foi esse o motivo que apontou para uma possibilidade investigativa: a presença da artista-mulher na revista desencadeada por questões como consciência e equidade de gênero, advindas de lutas contra a misoginia, o poder masculinizado instituído, focando a visibilidade e o reconhecimento da mulher em diferentes dimensões da sociedade e considerando a História das Mulheres. Buscando entender o contexto histórico da periodicidade estudada quanto a essa temática, Freitas (2019) enfatizou que “Sobre a questão de gênero, essa era uma questão que simplesmente inexistia naquela época. Ela só se impôs na década seguinte.”. Nesse sentido, apurei que algumas questões norteadoras poderiam ser anacrônicas, e esse foi o motivo do descarte dessa ideia. Entendo que as questões norteadoras seriam anacrônicas devido à busca pelo espaço da mulher no que diz respeito à equidade de gênero, na ocupação dos espaços de forma igualitária e à representatividade, cujo termo condiz com a

¹⁴ Além do retrato, há outros gêneros artísticos como o gênero mitológico, a paisagem, a arte sacra, a natureza-morta, a alegoria e cenas da vida cotidiana (PRETTE, 2008).

história atual das mulheres. Isso, porém, não anula a literatura como as discussões de Woolf (2014), Beauvoir (2016), Butler (2017), Perrot (1995) e Kehl (2016) e o movimento feminista brasileiro surgido nos anos 60 e 70, fundamentado em reivindicações concernentes à igualdade de direitos entre homens e mulheres, tangível a todas as dimensões da vida que desencadearam, a partir da década de 1980, estudos sobre a categoria gênero (GALVÃO; LOPES, 2010). Galvão e Lopes (2010) descrevem que na área da Educação, tal categoria correspondeu num primeiro momento na definição dos papéis sexuais femininos e masculinos na sociedade, e que, desde os anos 80, pesquisas com diversos focos de análise têm surgido.

Em outro momento investigativo, a seção do leitor, presente em toda a periodização 1997 - 2013, com variações na denominação da seção – “Seção do leitor”, “Gritos de BRAVO!”, “O Leitor”, foi considerada por mim como possibilidade de pesquisa. O espaço oferecido a essa seção variava de um meio de página a duas páginas, sendo uma página a mais recorrente, e o seu *layout* era organizado em colunas justapostas à imagem da capa da revista a ser referida pelos leitores. Ao mergulhar nas fontes foi observado que a utilização dessa seção como fonte principal seria insuficiente, já que a maioria das críticas dos leitores dizia respeito à seção denominada “Ensaio!” e às diversas editoriais de *BRAVO!*, sendo em um número mais restrito a editoria que interessa a essa pesquisa, as Artes Plásticas. Além disso, havia muitos comentários sem conteúdo de análise para a proposta dessa tese, constituindo-se de elogios às matérias e a própria revista. Acerca dessa seção, Freitas (2019) relatou que era uma seção grande de cartas e que a equipe não tinha problema com a seleção. Narrou também que não se lembra de nenhuma “carta-problema”, de nenhuma carta que tenha marcado a equipe editorial e que aquelas que contestavam matérias ou opiniões de seus autores eram sempre publicadas.

Dando prosseguimento às possibilidades de pesquisa, considerei as inúmeras fontes iconográficas presentes na revista e passei a examinar *somente* a imagem na revista *BRAVO!*. As fontes iconográficas da revista foram recortadas e, para analisá-las, foi necessário fazer buscas para além delas, o que me fez perceber o suporte ao qual utilizo na pesquisa, uma revista. Uma revista comumente apresenta as imagens *junto* as suas narrativas e não é diferente na *BRAVO!*, mesmo que as imagens não sejam utilizadas somente com intencionalidade ilustrativa. Não faria sentido, portanto, pesquisar acerca das imagens de uma revista em fontes textuais externas a ela, ou melhor, pesquisar a imagem, sobre e a partir dela, e desconsiderar a materialidade na qual ela está inserida. Essa possibilidade investigativa foi descartada por não se

adequar ao aporte teórico-metodológico pertinente à imprensa: não é possível a escrita da História, tendo a imprensa periódica como objeto-fonte e desconsiderar o seu projeto editorial e gráfico.

Por fim, considereei como última possibilidade investigar práticas e apropriação de leitura do público leitor da revista *BRAVO!*, particularmente de leitores docentes. Se e como as práticas de leitura iconográficas e textuais educaram esses sujeitos e, caso tenham educado, se essa formação pessoal ou experiência individual influenciou a sua constituição docente e se foi replicada na formação pedagógica de seus alunos seriam as questões norteadoras. Para isso, intentei a partir da metodologia da História Oral entrevistar professores universitários. A História Oral seria utilizada como método investigativo em busca de testemunhos acerca do objeto-fonte e como fonte de pesquisa (documentos históricos produzidos pelas entrevistas). Entretanto, agregar a categoria imagem ao método referido me pareceu frágil e, por isso, essa opção foi descartada.

Ao considerar as possibilidades de pesquisa e suas inviabilidades, abriram-se caminhos outros, dentre os quais o que proponho nesta tese, qual seja, formas de educar da editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!*. Sendo assim, a respeito da organização textual da tese, ela se apresenta em quatro capítulos.

O capítulo posterior à primeira parte do trabalho que aborda os aspectos introdutórios do presente estudo denominado **O pertencimento da *BRAVO!* ao campo dessa pesquisa: o respaldo teórico-metodológico** e diz respeito a um texto longo, justificado pela necessidade de escrever advinda de meu “estrangeirismo” sentido ao adentrar o campo da História. Nesse sentido, ressalto que estou ciente que na busca de fundamentação para a escrita desse estudo posso, em certos momentos, levantar questões que já estão postas àqueles que já têm familiaridade com o campo da pesquisa historiográfica. Percebo, no entanto, como necessárias ao embasamento de minha narrativa. O aporte teórico-metodológico embasa a pesquisa historiográfica e abarca discussões e estudos sobre o campo da História, da História Cultural, da História da Educação, da imprensa, e apresenta as categorias de pesquisa.

O terceiro capítulo denominado **A revista *BRAVO!* (1997 – 2004) como objeto-fonte de pesquisa: o percurso do olhar** caracteriza o objeto de forma detalhada. Este capítulo compreende a busca do objeto-fonte, o seu processo de catalogação, a apresentação do objeto realizada através de elementos que compreendem a estrutura geral de uma revista, a saber, elementos pré-textuais, textuais, pós-textuais e extratextuais.

O quarto capítulo denominado como **Nos entremeios das fontes históricas: capas e fólio da revista BRAVO!** é exposta a análise das fontes de pesquisa relacionadas a editoria Artes Plásticas, no caso, as capas e o fólio, este circunscrito às reportagens principais. As imagens das capas organizam-se por tema – a fotografia e o uso do retrato, e a partir de montagens anacrônicas, concernentes a obras vinculadas a seu produtor, obras que representavam exposições coletivas e o uso da linguagem da ilustração. As reportagens principais são apresentadas visando mapear o contexto da arte.

O quinto capítulo, **Formas de educar: sintoma, reprodução e educação do olhar**, diz respeito aos espaços potenciais de educação encontrados nas fontes da revista *BRAVO!*, tangentes às capas e ao fólio, as reportagens principais, articuladas à Educação por meio das categorias sintoma e reprodução. Nesse capítulo será apresentada a seção ATELIER, bem como a sua caracterização, discussão e forma de educar a partir da categoria educação do olhar, aliada a HTP.

2. O pertencimento da *BRAVO!* ao campo dessa pesquisa: o respaldo teórico-metodológico

É importante destacar inicialmente que, nesse capítulo, realizei um longo exercício de incursão em meu “fazer historiográfico”. Ele traz fundamentos sobre a existência de meu objeto-fonte e sobre o seu uso no presente estudo, desde os primórdios da imprensa e ao longo dos séculos XIX e XX no Brasil até chegar ao que proponho nessa tese como objeto e como fonte, uma revista brasileira, voltada à cultura. O respaldo teórico-metodológico aqui descrito resultou de uma necessidade pessoal: foi fundamental para me aproximar do campo da História, dos autores e de seus conceitos, contextualizar o meu objeto e buscar compreender de que forma poderia me apropriar dele para em seguida fazer uma proposição de pesquisa. Isso posto, darei início ao referido exercício.

A História “constitui um dentre uma série de discursos no mundo. Embora esses discursos não criem o mundo (aquela coisa física na qual aparentemente vivemos), eles se apropriam do mundo e lhe dão todos os significados que têm” (JENKINS, 2004, p. 23). Discursos esses que estão em constante transformação. Considerando que o historiador se aproprie do mundo através de fatos do passado, questiona-se: como é possível que esse sujeito atribua significados às coisas do mundo? Para tecer o discurso histórico é preciso amarrar na escrita aspectos epistemológicos, metodológicos e ideológicos. As teorias do conhecimento, procedimentos e ideias advindas de teorias da História dão suporte e norteiam o pensar do historiador na elaboração de seu discurso, sobre o passado (JENKINS, 2004).

Acerca das epistemologias, era o paradigma historiográfico do Positivismo, inspirado inicialmente pelo pensamento de Augusto Comte, que estava em voga no século XIX e boa parte do início do século XX. O historiador sob o olhar desse paradigma, a partir da observação de documentos considerados oficiais, elencava os fatos do passado e os descrevia de forma linear, sem interpretá-los, construindo, portanto, um discurso com objetividade metodológica, neutra e com linguagem formalizada. A transformação do discurso ocorreu com o advento do Marxismo (Materialismo Histórico) e da Escola dos Annales. Karl Marx, apoiado por Friedrich Engels, propunha uma nova análise e compreensão da realidade, esta percebida como o produto da práxis social, unindo objetividade e subjetividade, voltada aos interesses da classe trabalhadora e da revolução socialista entendendo o conceito de “classe

social” como uma “estrutura”. A Escola dos Annales surgiu nas primeiras décadas do século XX e teve três gerações: a primeira geração foi liderada por Lucien Febvre e Marc Bloch (1929 – 1956), a segunda, por Fernand Braudel (1956 – 1968), e a terceira geração, por Jacques Le Goff e Pierre Nora (1969 – 1989). De acordo com Barros (2012b, p. 215), há diferenças entre “fases” e “gerações”, sendo estas relacionadas “mais especificamente nos homens que deram vida a este movimento e que para ele contribuíram com suas obras e suas ações” e, aquelas, às “mudanças de contexto (políticas, econômicas, culturais, mas também interautorais)”. O movimento dos Annales se caracteriza por abarcar um discurso histórico analítico, subjetivo, interpretativo, interdisciplinar, científico, com tempo múltiplo, com expansão das fontes históricas, uma História-problema com novas e diferentes abordagens, objetos e possibilidades de investigação. Ressalto que o movimento dos Annales incorporou em seu programa, via Braudel, novas formas de tratamento do tempo e reconheceu a pluralidade de durações: curta (eventos), média (conjunturas) e longa duração (estruturas) (BARROS, 2011; 2012b; 2013).

Posto isso, percebe-se que a História “está fadada a ser um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como ‘narrador’” (JENKINS, 2004, p. 32), porém, o historiador é impedido de ter liberdade total para escrever, já que o mesmo escreve fundamentado em documentos, grudado em uma dada realidade, de certo espaço de tempo. O historiador é um sujeito narrador de fatos do passado, sendo esse passado marcado pela “virada redescritiva” (JENKINS, 2004, p. 101), por ser escrito e “redescrito” infinitamente. Nesse contexto, pensa-se que o discurso histórico é caracterizado por duas ações do historiador, a apresentação do objeto de seu interesse e a aplicação de procedimento ao objeto, para explicá-lo e entendê-lo dentro do gênero escolhido.

No caso dessa investigação, o objeto escolhido é um impresso periódico cultural, a revista *BRAVO!*, e dentre as várias possibilidades teórico-metodológicas dos estudos da História da Educação, optei pela dimensão da História Cultural, perpassada pelos domínios da História da Arte e da História das Imagens (com relação ao objeto, a Arte) e pela abordagem da História do Discurso (com relação ao tratamento de fontes). Segundo Barros (2013), os modos de ver a pesquisa historiográfica são embasados pelas dimensões da História; os modos de fazer, pelas abordagens. O grupo dos domínios é móvel e indefinido e diz respeito aos agentes históricos, aos ambientes sociais, aos âmbitos de estudo, entre outras possibilidades. Esse autor explica que a História Cultural se torna mais precisa e mais evidente nas décadas finais do século

XX, com antecedentes desde o seu início, e abriga diferentes possibilidades de objetos e qualquer tema que perpassa a noção alargada e plural de cultura.

Cultura, categoria fundamental nesse estudo, é entendida como herança social de uma determinada comunidade humana (RIBEIRO, 1985). Pesavento (2003) explica que o entendimento de cultura do tempo presente abarca um conjunto de significados construídos e compartilhados pelo homem, visando explicar o mundo, e que são traduzidos de forma simbólica. Cada ser humano se insere em um determinado espaço social que é constituído por uma trama de costumes, relações, linguagem e instituições e, através da incorporação e pertencimento dos valores, da língua, dos modos de ser, de se vestir, de se comportar, enxerga e interpreta o mundo. Barros (2013, p. 57) esclarece que “a própria linguagem, e as práticas discursivas que constituem a substância da vida social, embasam esta noção mais ampla de Cultura. ‘Comunicar’ é produzir Cultura”.

Nesse contexto, a História Cultural, aqui compreendida de acordo com Burke (2008) como uma história escrita de forma multidisciplinar e interdisciplinar, apresenta noções de cultura intrínsecas a ela, sendo as noções de “linguagem”, “representações” e de “práticas”, o que desencadeia em uma diversidade de objetos, longe de serem considerados legítimos pela tradição histórica (positivista). Os objetos remetem à cultura popular, à cultura letrada, à cultura material, às representações e às práticas discursivas. Há, do mesmo modo, interesse pelos sujeitos produtores e receptores de cultura, pelas agências de produção e difusão cultural (e aqui aponto para aquilo que interessa nesta pesquisa: a imprensa), pelos meios através dos quais se produz e se transmite a cultura, como as práticas e os processos, e, por fim, pelos padrões, as visões de mundo, as crenças e os sistemas simbólicos, entre outros (BARROS, 2013). Compreende-se, dessa maneira, a ampliação das investigações sob o domínio da História Cultural.

Em relação às fontes históricas, todo documento produzido pelo homem, dito ou escrito, sobre qualquer temática que expressa suas ações, experiências, ideais (para além de temas voltados à política e à economia), torna-se relevante para a História Cultural. Essa ampliação de fontes disponível ao historiador para fazer História ficou conhecida como “revolução documental” (LE GOFF, 1995). Fontes documentais, arqueológicas, impressas, orais, biográficas, audiovisuais, sob a forma de documentos oficiais, processos criminais, registros policiais, certidão de nascimento, de casamento e de óbito, cartas, leis, documentos não oficiais, jornais, revistas, almanaques, documentos escolares, imagens, música, filmes, relatos, escritos de todos os tipos,

entre tantas outras fontes são admissíveis em pesquisas históricas (PINSKY, 2008).

Como observa Pesavento:

[...] os exemplos são muitos, pois fontes são marcas do que se foi, são traços, cacos, fragmentos, registros, vestígios do passado que chegam até nós, revelados como documento pelas indagações trazidas pela História. Nessa medida, elas são fruto de uma renovada descoberta, pois só se tornam fontes quando contêm pistas de sentido para a solução de um enigma proposto. (PESAVENTO, 2003, p. 98).

As fontes utilizadas pelo historiador podem ser de qualquer tipo e de qualquer suporte, elas dependerão das perguntas e dos sentidos atribuídos a elas para que se constituírem fontes. Conforme foi indicado, as fontes são inúmeras, todas cabíveis. Entretanto, como fazê-las falar? Como é possível dizer delas para além daquilo que elas mostram, para além da existência de outro tempo? E, no caso dessa pesquisa, como fazê-las falar para além da temporalidade vivida por mim e da relação construída como leitora?

Pesavento (2003) sugere a abordagem do “paradigma indiciário” de Carlo Ginzburg. Nesse método, o historiador interpretaria as fontes históricas na condição de um detetive para, segundo a autora (2003, p. 64) “ir além daquilo que é dito, [...], que deve exercitar o seu olhar para os traços secundários, para os detalhes, para os elementos que, sob um olhar menos arguto e perspicaz, passariam despercebidos”. Para fazer as fontes falarem é preciso que o historiador recolha os indícios, os traços portadores de significados, que combine peça por peça, justapondo ou afastando, expondo analogias ou diferenças. É necessário, igualmente, que o historiador se distancie das fontes para poder enxergar os seus indícios.

Em relação à metodologia a pesquisa qualitativa considerando o uso de fontes, Corsetti (2006) ilustra esse momento de forma objetiva ao afirmar que o ponto de partida não é a pesquisa de um documento, dentre os diversos disponíveis ao historiador, mas a colocação de questionamentos que se faz às fontes e o cruzamento de dados obtidos através deles, momentos metodológicos que exigem cuidado, atenção, intuição, criatividade. Partindo disso, a autora (2006, p. 36) declara que “a relação que se estabelece entre elas [as fontes] e as respostas obtidas que criam a possibilidade de se ‘fazer história’”.

Acerca da abordagem metodológica do historiador, da escrita da história, faz-se necessário evocar o que disse Certeau (*in* LE GOFF; NORA, 1995), afirmando que o método é instaurado a partir dos próprios critérios de pertinência do objeto e das fontes e é a partir disso que o historiador analisa teoricamente o material, considerando que,

em História, todo o sistema de pensamento se refere a lugares econômicos, sociais, políticos, culturais. E mais: o autor indica que a teoria somente é válida se ela estiver articulada a uma prática, se ela abrir as práticas sobre o espaço de uma sociedade e organizar os procedimentos intrínsecos de uma disciplina. Isso posto, Certeau (1995) discorre acerca da “história como uma operação”, a qual propõe compreendê-la

[...] com a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, um ofício etc.) e *procedimentos* de análise (uma disciplina). É admitir que a história faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser captada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática” (CERTEAU, 1995, p. 18).

Diante do exposto, entende-se que a “história como operação” ou a “operação histórica” (CERTEAU, 1995) ou a “operação historiográfica” (CERTEAU, 1982) implica na articulação entre um *lugar* e práticas científicas. O autor (1995, p. 22) afirma que “o discurso ‘científico’ que *não fala* de sua relação como o ‘corpo’ social não seria capaz de articular uma prática. Deixa de ser científico”. Compreende-se a prática histórica como a manipulação do material (objeto-fonte) pelo historiador que, obedecendo a regras próprias do campo, transforma-o em história (CERTEAU, 1995).

No que se refere ao historiador cultural e à construção da narrativa, essa é elaborada de forma subjetiva, a partir de dados, de argumentação inteligível, e de escolhas feitas por ele diante das diversas possibilidades de temas, envolvendo uma tripla temporalidade, o tempo do vivido, ao qual pertence o objeto, o tempo da narrativa e o tempo histórico, de reconstrução do passado, de invenção/ficção do historiador que refigura imaginariamente o passado, que substitui o passado (PESAVENTO, 2003). Assim, pode-se entender que através do referencial teórico-metodológico da História Cultural é possível pensar o mundo por um novo olhar, “resgatando as construções sociais sobre o mundo elaboradas pelos homens em todas as épocas” (PESAVENTO, 2003, p. 101). Todavia, compreende-se que o historiador não resgata as construções sociais, já que em seu processo historiográfico ele não vai reavê-las, recuperá-las, e sim revê-las e trazê-las para o tempo da narrativa sob o viés conceitual do tempo presente.

Sobre o terreno comum dos historiadores culturais, Burke (2008, p. 10) afirma que ele “pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações”. Entende-se que o historiador cultural discorre sobre a leitura de um determinado contexto sócio-histórico, a apreensão e o entendimento das coisas desse mundo ora observado, ora lido, através da interpretação e da atribuição de sentido. Sobre isso, Chartier (1990, p. 16-17) afirma que a História Cultural tem por principal

objetivo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Isso, a partir das noções de “representação”, “prática” e “apropriação”, comumente utilizadas nos estudos da História da Educação. Nesse projeto de tese, há interesse pela noção de “representação”, explanada ao longo desse texto.

Partindo da proposta da História Cultural como sendo, conforme Pesavento (2003, p. 42), “decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo” e, ao considerar os meios para isso, faço menção à inserção de objetos, fontes e problemas, lançando o olhar para o campo investigativo da História da Educação. Esta, a partir do suporte da História Cultural, renovou as suas possibilidades de pesquisa ao abarcar estudos relacionados ao ensino e ao espaço escolar e também aos objetos e sujeitos pertencentes ao processo educativo. Compreende-se que a História da Educação abrange estudos que envolvem as instituições educativas, os agentes e agenciadores desses espaços, e os demais processos associados ao campo da Educação. Nesse contexto, a sequência textual se dará através do agente histórico ao qual a presente tese está circunscrita, a imprensa periódica.

2.1 A história da Imprensa, a imprensa na História

Por se tratar de uma tese em que um impresso periódico é sugerido como objeto-fonte de pesquisa, julgou-se necessário para esse momento do texto, mesmo que de forma breve, levantar dados sobre a história da imprensa, com destaque para a história da revista, para, em um segundo momento, abordar o cenário da imprensa no campo da História, com foco em História da Educação, a fim de situar o objeto-fonte a que se propõe essa investigação. Sem negar o surgimento da imprensa periódica no chamado Velho Mundo, no século XVII, aqui, a ênfase será voltada ao âmbito brasileiro.

2.1.1 A história da imprensa periódica no Brasil

O advento da imprensa no Brasil se coaduna com a chegada da Corte portuguesa, a partir de 1808, e com a instalação da tipografia da Imprensa Régia. Antes disso, havia restrição e censura ao acesso e circulação de livros, disponíveis

somente aos religiosos por serem entendidos como algo peculiar ao seu ofício. O aparecimento tardio da imprensa no Brasil tem uma explicação: a ausência de capitalismo e de burguesia, esclarecimento esse advindo da constatação do autor de que a imprensa se desenvolveu nos países em que houve o desenvolvimento do capitalismo (SODRÉ, 2011).

O surgimento da imprensa periódica pretendia, segundo Morel (*in* MARTINS; LUCA, 2013, p. 25), “marcar e ordenar uma cena pública que passava por transformações nas relações de poder que diziam respeito a amplos setores da hierarquia da sociedade, em suas dimensões políticas e sociais”, pois, embora coubesse aos letrados a detenção do poder de produção e de leitura, a circulação de palavras perpassava por diferentes setores da sociedade.

A censura prévia dos impressos era exercida pelo poder civil e pelo poder eclesial, pertencentes aos territórios da nação portuguesa. Não obstante, “o papel impresso gerava novos ordenamentos, conteúdos e transmissão de palavras” impressas, faladas ou manuscritas e a leitura dos impressos, nos primeiros tempos, era caracterizada por uma “oralização coletiva” (MOREL, 2013, p. 28). A suspensão provisória da censura prévia para a imprensa no geral foi decretada por D. João VI em março de 1821, atravessando a fase pré Independência e após o decreto da Junta de Governo da Revolução Constitucional portuguesa datado de setembro de 1820 estabelecendo a liberdade de imprensa. Sodré (2011, p. 81) alerta que se trata de liberdade concedida e não de liberdade conquistada, sendo que “aquela pode ser anulada sem alteração das condições políticas e esta exige, para ser anulada, que sejam alteradas as condições políticas, isto é, a correlação de forças”. Morel (2013) destaca que a livre circulação de impressos nesse período era algo incontornável no Brasil.

Exemplos importantes de impressos datados dessa temporalidade, no começo do século XIX, são os jornais *Correio Braziliense* (junho de 1808, editado em Londres) e *Gazeta do Rio de Janeiro* (setembro de 1808), e as revistas *O Patriota* (1813) e *O Espelho* (1822), ambas do Rio de Janeiro. Ressalta-se que surgiram diversos periódicos no ano da Independência (1822), na Corte e nas províncias, caracterizando a tensão política e sinalizando as tendências (SODRÉ, 2011).

No período das Regências (1831 – 1840), o problema da liberdade é repostado e, por isso mesmo, houve explosão da palavra pública, desse modo, através da imprensa era possível verificar projetos de nação distintos entre si e uma cena pública da qual emergiram atores políticos diferenciados (MOREL, 2013). Data de 1831 o surgimento

da pequena imprensa com a proliferação dos pasquins, panfletos efêmeros caracterizados pela linguagem violenta e crítica da sociedade, quais sejam: *O Buscapé*, *O Narciso*, *O Doutor Tirateimas*, *O Novo Conciliador*, *o Enfermeiro dos Doidos*, *Cartas ao Povo*, *Os Dois Compadres Liberais*, *O Velho Casamenteiro*, *O Médico dos Malucos*, *O Ferrabrás na Ilha das Cobras*, *O Minhoca – Verdadeiro Filho da Terra*, *O Verdadeiro Patriota*, *O Grito da Pátria contra os anarquistas*¹⁵. O gênero dos pasquins derivava diretamente das condições do contexto histórico vigente, entrando em declínio em 1840. A constituição da imprensa nesse período era de caráter político-partidário, Conservadora (com tendência regressista) ou Liberal (de origem progressista) (SODRÉ, 2011).

Nos anos subsequentes ao início do Segundo Reinado, a pauta da imprensa, produzida por agentes sociais diversos com escritos de toda ordem, era a questão da civilidade (MARTINS *in* MARTINS; LUCA, 2013). Conforme Martins (2013, p. 47), dois momentos da imprensa podem ser pontuados: no primeiro predominou o discurso conservador e áulico¹⁶ (1841 – 1860), no segundo, uma polifonia de falas prevaleceu, a qual pregava “a liberdade de religião, a emancipação e/ou libertação do escravo, o advento da república, não sem reverberações da permanência do regime monárquico”, sendo que no “tom dos discursos, o cânone romântico conferia nativismo e paixão às falas e ao texto impresso”. Isto posto, entende-se que houve articulação entre imprensa e política a serviço dos partidos. Em relação ao romantismo, trata-se da imprensa voltada às revistas, relegadas à literatura, pois, “a imprensa política era uma, a imprensa literária era outra” (SODRÉ, 2011, p. 276). Nesse caso é possível compreender que as informações acerca do cotidiano sócio-histórico eram concentradas nos jornais, já nas revistas, eram publicadas temáticas voltadas à cultura.

Sem desconsiderar a relevância da imprensa jornalística para a História da imprensa periódica, a partir desse momento o foco será direcionado para o gênero revista, escolha condicionada ao objeto de investigação eleito para a tese. A respeito do surgimento das revistas, Scalzo relata que:

As revistas nasceram, por um lado, sob o signo da mais pura diversão – quando traziam gravuras e fotos que serviam para distrair seus leitores e transportá-los a lugares aonde jamais iriam, por exemplo. Por outro, ajudaram na formação e na educação de grandes fatias da população que necessitavam

¹⁵ Sodré faz referência aos pasquins de 1832 e 1833 (2011, p. 189) e entre os anos de 1835 a 1840 (2011, p. 199-200).

¹⁶ A imprensa áulica caracterizava-se pelas publicações nos periódicos em defesa do Absolutismo (SODRÉ, 2011).

de informações específicas, mas que não queriam – ou não podiam – dedicar-se aos livros (SCALZO, 2004, p. 13).

O gênero periódico revista se fez presente com a *Impressão Régia*, persistiu durante o Império e obteve sucesso no Brasil, por seu caráter de leitura ligeira, amena e por conter o recurso da ilustração, o que permitia a assimilação imediata da mensagem. A respeito do recurso da ilustração, aponta-se para as revistas ilustradas de caricaturas, as quais representavam através do humor o cotidiano do país (MARTINS, 2013). Além disso, Martins destaca que:

Ao longo do século XIX, a revista tornou-se moda e, sobretudo, ditou moda. Sem dúvida, essa tendência tinha uma explicação, referendada na Europa pela conjuntura propícia, definida pelo avanço técnico das gráficas, aumento da população leitora e alto custo do livro; favoreceu-a definitivamente, o mérito de condensar, numa só publicação, uma gama diferenciada de informações, sinalizadoras de tantas inovações propostas pelos novos tempos. Intermediando o jornal e o livro, as revistas prestaram-se a ampliar o público leitor, aproximando o consumidor do noticiário ligeiro e seriado, diversificando-lhe a informação. E mais – seu custo baixo, configuração leve, de poucas folhas, leitura entremeada de imagens, distinguia-a do livro, objeto sacralizado, de aquisição dispendiosa e ao alcance de poucos (MARTINS, 2008, p.40).

A primeira revista brasileira *As Variedades ou Ensaio de Literatura* foi editada na Bahia, em 1812, vinculada à Maçonaria¹⁷. Nela, havia discursos sobre costumes e virtudes sociais, novelas, literatura, extratos de História e resumo de viagens. Algumas das próximas revistas inaugurais em tempos de Império foram *O Patriota* (RJ, 1813), voltada para a divulgação das ciências e das letras, portanto sobre autores e temas nacionais, a *Revista da Sociedade Filomática* (SP, 1833), tinha caráter erudito e nacionalista, *Niterói, Revista Braziliense, Ciências, Letras e Artes* (1836), editada em Paris, aspirava ser revista de alta cultura, *Revue Française* (RJ, 1840), impressa em Paris, apontada como uma das primeiras revistas a exibir ilustração, *Semana Ilustrada* (1860)¹⁸, veículo de comunicação responsável pelas primeiras fotografias publicadas em revistas no território nacional, *Revista Ilustrada* (1876), órgão de divulgação da causa republicana e abolicionista. Adentrando no século XX, já em tempos republicanos, surge a *Revista da Semana* (RJ, 1900)¹⁹, de Álvaro Teffé, com novidades

¹⁷ A primeira revista intitulada *Erbauliche Monats Unterredungen* (ou Edificantes Discussões Mentais) foi publicada em 1663, na Alemanha, tinha aspecto de livro e abarcava vários artigos sobre Teologia. Ela é considerada a matriz de todas as revistas. A revista *The Gentleman's Magazine*, da Inglaterra, surgiu quase um século depois da revista alemã e foi inspirada em grandes lojas de variedades (SCALZO, 2004).

¹⁸ Acervo (1861 – 1894) digitalizado e disponibilizado em: < <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/semana-illustrada/702951> >, acesso em: 2 ago. 2019.

¹⁹ Acervo (1900 – 1959) digitalizado e disponibilizado em <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>>, acesso em: 2 ago. 2019.

gráficas. Essa revista consistia em um veículo repleto de ilustrações e fotografias atraentes para os leitores (SODRÉ, 2011; MARTINS, 2013; SCALZO, 2004; BAPTISTA; ABREU, 2010).

No início do século XX, em meio à nova ordem, isto é, as ideias de progresso, além da política, a modernização foi um dos grandes temas da imprensa republicana (MARTINS, 2013). Esse período ficou marcado por transformações políticas, sociais, nas mentalidades, nos discursos. De acordo com Cohen (*in* MARTINS; LUCA, 2013, p.111) “A tração animal era substituída pelos bondes elétricos, os primeiros automóveis invadiam as estreitas ruas das cidades, os postes de luz substituíam os lampiões de gás, os apitos das fábricas marcavam o ritmo da vida urbana”, sendo que as novidades pareciam não se gostar e, a imprensa, apropriando-se desse contexto lançou mão dele em forma de crônicas, notícias e comentários editoriais. Surgia a grande imprensa.

No âmbito das transformações, mudanças tecnológicas surgiram na imprensa como o uso de ilustração diversificada, melhor qualidade da impressão, aumento das tiragens e menor custo do impresso, tencionando para o alcance de um amplo público. De acordo com Eleutério (*in* MARTINS; LUCA, 2013, p. 83) “a imprensa tornava-se grande empresa, otimizada pela conjuntura favorável, que encontrou no periodismo o ensaio ideal para novas relações de mercado do setor. Logo, aquela imprensa periódica resultou em segmento polivalente”, surgindo, nesse contexto, a proposta da revista “de variedades”. Essa modalidade de revista consiste em apresentar leitura ligeira, diversificada e direcionada a vários segmentos da sociedade (infantil, feminino, masculino, esportivo, cultural, entre outros), ilustrada e genérica.

Além da *Revista da Semana*, já citada, várias revistas foram lançadas na primeira metade do século XX, algumas aqui mencionadas: *Kosmos* (RJ, 1904)²⁰, de Jorge Schmidt, revista artística, científica e literária, representava a visão de progresso material e civilizatório, com plano gráfico inovador. *Tico-Tico* (1905), periódico dirigido para o público infantil, foi pioneiro ao publicar histórias em quadrinhos e entretenimento. *Fon-Fon!* (RJ, 1907)²¹, de Jorge Schmidt, com nome associado à urbanidade, refletia a autoimagem que a elite e classe média em formação fazia do progresso. *Careta* (RJ, 1908)²², de Jorge Schmidt, revista de variedades, nesse semanário havia elevado padrão gráfico e iconográfico, composto basicamente por

²⁰ Acervo (1904 – 1909) digitalizado e disponibilizado em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>>, acesso em 2 ago. 2019.

²¹ Acervo incompleto (1907 – 1945) digitalizado e disponibilizado em: <objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm>, acesso em 2 ago. 2019.

²² Acervo incompleto (1908 – 1960) digitalizado e disponibilizado em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_anos.htm>, acesso em 2 ago. 2019.

charges, caricaturas e fotogravuras, ensejava amplo público. *O Pirralho* (SP, 1911), revista com perfil do jornalismo cultural (detalhada a seguir), *Revista do Brasil* (SP, 1916), “abordava temas variáveis como literatura, ciência, artes, política, sociologia, línguas, direito, economia, entre outros” (COHEN *in* MARTINS; LUCA, 2013, p. 108-109). *Revista Feminina* (SP, 1914), fundada por Virgíliana Salles, essencialmente normativa, definia o papel social e o padrão de comportamento para a mulher. *A Cigarra* (SP, 1914)²³, “voltava-se para as camadas médias, empenhando-se na elaboração de uma linguagem jornalística específica dos periódicos ilustrados, orientando o uso de imagens e textos para a espetacularização dos eventos urbanos [...] algo como um guia ilustrado da cidade” (PADILHA, 2001, p. 65). *Klaxon* (SP, 1922), revista artística e literária inovou na forma, no conteúdo e no tratamento propagandístico (detalhada a seguir). *Ariel* (SP, 1923), mensário circunscrito à música, “exaltava padrões urbanos muito elitizados de comportamento, consumo, lazer e cultura, voltando-se para um grupo bastante específico” (PADILHA, 2001, p. 65). *Cruzeiro* (SP, 1928), de Assis Chateaubriand, apresentava matérias jornalísticas sobre temas nacionais e estrangeiros, textos primorosos bem diagramados, apresentando com destaque fotografias e ilustrações. *Revista do Globo* (RS, 1929), quinzenário ilustrado (detalhado a seguir) (ELEUTÉRIO, 2013; SCALZO, 2004; NOGUEIRA, 2010; COHEN, 2013).

Em 1930, o cenário da grande imprensa se modificou com a chegada de Getúlio Vargas ao poder: alguns veículos não resistiram à demanda política caracterizada pelo cerceamento da liberdade de expressão nos mais diferentes meios de comunicação, para além dos jornais e das revistas, e desapareceram, outros fizeram alterações em sua linha editorial, outros, ainda, mudaram de proprietário. Tal enredo seguiu sendo tramado no Estado Novo (1937 – 1946), período em que havia interesse na difusão de uma imagem positiva do novo regime, e por isso mesmo, a imprensa foi considerada “um serviço de utilidade pública²⁴, o que alterava a natureza de sua relação com o Estado e impunha aos periódicos a obrigação de inserir comunicados do governo” (LUCA *in* MARTINS; LUCA, 2013, p. 171). O direito individual de livre manifestação foi prescrito em lei: a censura prévia à imprensa se instalava em nome da garantia da paz, da ordem e da segurança pública, tudo aquilo que era considerado impróprio pelas autoridades competentes era proibido de circular e de ser difundido. Nesse contexto,

²³ Acervo digitalizado e disponibilizado via cadastro em: <www.arquivoestado.sp.gov.br>, acesso em 2. ago. 2019.

²⁴ Artigo 122 da Constituição de 1937, que tratava dos direitos e garantias individuais (LUCA *in* MARTINS; LUCA, 2013).

impressos periódicos foram obrigados a se inscrever no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), fato que resultou na não circulação de periódicos já que estes não se adequaram à normativa estabelecida. Em contraposição, a luta a favor da democracia e as restrições à liberdade não poderiam permanecer para sempre e, nesse contexto, a imprensa foi ativa para o desgaste do governo que levou à deposição de Getúlio Vargas em 1945 (LUCA *in* MARTINS; LUCA, 2013). Nesse sentido, a imprensa periódica tinha como pauta o campo da política.

Nos anos 50, foi fundada a Editora Abril, por Victor Civita, através da publicação das revistas *Pato Donald* (SP, 1950), para o segmento infantil, e *Capricho* (SP, 1952), para o público feminino com a publicação de fotonovelas (entrando no segmento adolescente em 1981), sucessos imediatos de venda, causa de investimentos em outras revistas para segmentos pouco explorados (CORRÊA *in* MARTINS; LUCA, 2013). A partir da segunda metade da década de 1950, a imprensa se modernizou, sofrendo alterações técnicas, gráficas e discursivas, passando a praticar um jornalismo mais informativo, intentando a imparcialidade nas notícias, buscando subsídios publicitários. Uma característica importante para a imprensa periódica nessa época foi o aparecimento de suplementos literários nos grandes jornais com temas ligados à cultura. A temática que permeava as publicações era o nacionalismo, assunto em voga decorrente da política do governo de Juscelino Kubitschek (JK), o projeto desenvolvimentista conhecido pelo slogan “50 anos em 5”. Ressalta-se que havia apoio e oposição nos jornais ao governo desse período, sendo a construção de Brasília um tema significativo para a oposição. Como exemplos, *O Globo* (RJ), *Diário de Notícias* (RJ), *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* se posicionaram contra a posse de Juscelino, o *Diário Carioca* (RJ), a *Última Hora* (RJ), o *Estado de Minas* defenderam a política de JK, e o *Correio da Manhã*, o *Jornal do Brasil* e *O Globo* se contrapuseram à construção de Brasília (ABREU, 1996).

No concernente às revistas, Abreu (s/d, s/p.) declara que “as revistas ilustradas semanais, com circulação nacional, tiveram seu período áureo durante os anos JK, com a introdução de uma nova estética na distribuição das fotografias”. A autora indica as revistas *O Cruzeiro* (citada anteriormente), *Manchete* (RJ, 1952), de Adolfo Bloch, grande divulgadora do governo JK valorizando o seu slogan e instalando uma sucursal em Brasília e a revista *Senhor* (RJ, 1959), a ser referenciada ainda nesse texto, com conteúdo que privilegiava os temas culturais, em especial as artes. Abreu (s/d, s/p) destaca que *Senhor* foi a revista que “melhor divulgou as inovações artísticas e culturais que tiveram lugar durante os anos JK”.

Avançando, desde os anos 50 até a atualidade ocorre a segmentação do mercado de revista e surgem muitos títulos. Não é o propósito dessa narrativa textual fazer referência a todos eles, incluindo o seu contexto político e social, entretanto, a título de conhecimento julga-se necessário fazer menção a alguns deles: no final dos anos 50 e nos anos 60 surge o jornalismo de serviço, caracterizado por “servir o leitor” ao oferecer-lhe informações úteis, como as revistas *Jóia* (1957, Editora Bloch), *Quatro Rodas* (SP, 1960, Editora Abril), *Cláudia* (SP, 1961, Editora Abril). Segundo Corrêa (2013, p. 211) “o jornalismo de serviço em revistas foi visto no início como um jornalismo de segunda categoria, esquecendo – quem era dessa opinião – que se tratava de uma maneira eficiente de servir e de fidelizar o leitor, dando-lhe informações úteis para a sua vida pessoal”. Depois, foi lançada a revista *Realidade* (SP, 1966), da Editora Abril, com dez anos de circulação, retratou um Brasil que se transformava, tratando de assuntos que eram tabus para a época como a maconha, a fome, o racismo, o corpo feminino, entre outros. *Veja* (SP, 1968, Editora Abril), inaugura o gênero no Brasil das revistas semanais de informação, se transformando ao longo do tempo e investindo no jornalismo investigativo. Com a mesma caracterização, surgiram as revistas *IstoÉ* (1976, Editora Três), *Carta Capital* (1994, Carta Editorial) e *Época* (1998, Editora Globo). Nesse momento sócio-histórico, as revistas trabalhavam para um leitor ou leitora definido, mesmo que ainda tal definição fosse mais intuitiva do que propriamente científica (CORRÊA, 2013). Nos anos 90, proliferou-se a internet e o computador substituiu as máquinas de escrever, propiciou o acesso rápido às informações, permitiu ao jornalista divulgar o seu texto e receber retorno do leitor e, por tudo isso, alteraram-se as mentalidades.

Por fim, esta tese propõe como objeto e como fonte um impresso periódico voltado à cultura, a revista *BRAVO!*. Além da revista de estudo, algumas revistas de cultura, com foco na Arte e na Literatura, que circularam ou que circulam no Brasil são: - *O Espelho* (1859 – 1860), revista semanal de literatura, modas, indústria e artes, pode ser encontrado nela um panorama da vida cultural do Segundo Reinado do Brasil. Editada sob a responsabilidade de F. Eleuterio de Souza, Rio de Janeiro, circulou entre setembro de 1859 a janeiro de 1860, contava com colaboradores como Machado de Assis, Moreira de Azevedo, Silva Rabello, José Joaquim Candido de Macedo Júnior, Justiniano José da Rocha e às vezes Casimiro de Abreu e era voltada ao sexo feminino²⁵.

²⁵ Dados disponíveis em: <<https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/periodicos/item/104974-o-espelho- revista-semanal-de-literatura,-modas,-ind%C3%BAstria-e-artes.html>>.

- *O Pirralho* (1911 – 1918), semanário ilustrado, de Oswald de Andrade, colocava “em relevo a vida artística e cultural de São Paulo, trazendo embutida forte análise política. O espectro do periódico foi amplo, com seções sobre teatro, cinema e crítica literária” (ELEUTÉRIO, 2013, p. 99).
- *A Maçã* (1922 – 1929), semanário ilustrado, editado por Humberto de Campos, circulou no Rio de Janeiro, direcionado ao público masculino, publicava contos, crônicas, apresentava um projeto gráfico inovador com ilustrações, caricaturas e fotografias (HALUCH, 2003).
- *Klaxon* (1922 – 1923), consequência da Semana de Arte Moderna, foi um periódico mensal de produção coletiva e de divulgação da produção dos modernistas. Sua equipe era formada por Guilherme de Almeida, Mário e Oswald de Andrade, Borba de Moraes, Luís Aranha, Menotti Del Picchia, Annita Malfatti, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Albert Ciana, L. Charles Baudouin e Roger Avermaete, entre outros²⁶.
- *Revista do Globo* (1929 – 1967), quinzenário ilustrado de cultura e vida social do estado do Rio Grande do Sul, editado pela Livraria do Globo, em Porto Alegre (RS), a publicação contabilizou 943 edições (reunidas em 14 CD Roms pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS). As matérias foram divididas em um espaço sobre atualidades esportivas e nas seções *O Globo em Revista*, *Vida Literária*, *Belas Artes*, *Vida Social*, *Cineglobo*, escritas por Theodomiro Tostes, Moysés Vellinho, Augusto Meyer, Mário Quintana, Raul Bopp, Viana Moog, Herber Caro e Erico Veríssimo e ilustradas por Sotero Cosme, Ernest Zeuner, Edgar Koetz, João Fahrion e Francis Pelichek²⁷.
- *Senhor* (1959 – 1964), mensário editado no Rio de Janeiro e distribuído nacionalmente, tratava de cultura, economia, política e entretenimento (centrado no jornalismo formativo), com projeto editorial e gráfico vanguardista, era dirigido para um público masculino elitizado cultural e economicamente. A revista *Senhor* foi realizada por jornalistas, artistas e intelectuais como Nahum Sirotsky, Paulo Francis, Luiz Lobo, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues e Jaguar (BASSO, 2008).
- *José* (1976 – 1978), periódico mensal sobre literatura, crítica e arte, publicado pela Editora Fontana, no Rio de Janeiro, sob responsabilidade de Gastão de Holanda. O

<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-periodicos-literatura/o-espelho-revista-semanal-de-literatura-modas-industria-e-artes/>. Acesso em: 02 maio 2019.

²⁶ Dados disponíveis em: < <http://bndigital.bn.gov.br/revista-klaxon/>>. Acesso em: 02 maio 2019.

²⁷ Dados disponíveis em: <<https://revistadoglobo.wordpress.com/proposito/>> e <<http://coletiva.net/comunicacao/puc-recupera-colecao-completa-da-revista-do-globo,189441.jhtml>>. Acesso em: 02 maio 2019.

foco da revista era a literatura, através da publicação de poesias, ficções e de textos críticos acerca do campo literário²⁸.

- *Aplauso: cultura em revista* (1988), revista brasileira criada em 1988 com periodicidade mensal, publicada pela Plural Comunicações, dedicada à divulgação e ao debate cultural e artístico com ênfase no cenário do Estado do Rio Grande do Sul. As pautas abordadas envolvem diversas áreas do campo artístico como Artes Visuais, Arquitetura, Teatro, Dança, Cinema, e dos campos da Literatura e da Museologia. A publicação de matérias no âmbito nacional ou internacional não é excluída da pauta, desde que exista alguma afinidade identitária com a cultura gaúcha (BRENNER; BORGES, 2011).

- *CULT* (1998), revista brasileira de cultura, é um periódico mensal publicado pela editora Bregantini. A *CULT* é voltada às áreas da arte, cultura, filosofia, literatura e ciências humanas, com distribuição em âmbito nacional. Cada edição apresenta um dossiê organizado sobre determinado tema, matérias especiais, artigos, resenhas, ensaios, entrevistas e perfis que contemplam aspectos variados da vida cultural brasileira em caráter mais amplo²⁹.

- *Raiz* (2005), é uma publicação mensal com abrangência nacional. Inicialmente, voltava-se a promoção da Identidade Brasil, suas manifestações, seus personagens, as artes reveladas no diálogo com as muitas culturas praticadas em todo território nacional. Atualmente, a revista se centra na cultura do Brasil, especialmente a cultura independente e popular³⁰.

Essa breve narrativa acerca de aspectos sobre a imprensa, especificamente a brasileira, mesmo que realizada de forma linear, não procurou somente externar sua evolução. Objetivou-se buscar entender de que forma ela passou a ser um artefato importante em nosso cotidiano, isso, atrelado ao contexto histórico. Dessa forma, torna-se possível entender a imprensa periódica, como mediadora de cultura ligada a uma trama histórica, como agente social atuante na constituição de nossos modos de ver e de ser, e objeto de interesse de pesquisadores, os quais buscam, através de investigação científica, o conhecimento e a compreensão de fatos históricos da sociedade em determinada temporalidade. A seguir, o foco da escrita se direciona para a imprensa periódica no campo da História.

²⁸ Dados retirados de fontes iconográficas (sumário), disponíveis em: <<http://1acabralf.blogspot.com/p/revista-jose-literatura.html>>, acesso em: 02 maio 2019.

²⁹ Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/sobre/>>, acesso em: 20 jul. 2019.

³⁰ Disponível em: <<http://raiz.art.br/quem-somos/>>, acesso em: 20 jul. 2019.

2.1.2 A imprensa periódica no campo da História

A imprensa é compreendida como um instrumento de conhecimento, reflexão e interpretação sobre a sociedade em determinada temporalidade sócio histórica. Cruz e Peixoto (2007, p. 259) a entendem como uma força social ativa que sistematiza “uma compreensão da temporalidade, propõe diagnósticos do presente e afirma memórias dos sujeitos, de eventos e de projetos, com as quais pretende articular as relações presente/passado e perspectivas de futuro”, não considerando, portanto, como um artefato depositário de notícias.

Nas pesquisas historiográficas desenvolvidas no Brasil, a utilização da imprensa periódica como fonte em trabalhos científicos cresce nas últimas décadas do século XX. A idealização dos historiadores positivistas em relação à busca da verdade, tangível aos documentos tidos como oficiais, levava-os a considerarem os jornais como pouco adequados já que continham “registros fragmentários do presente, realizado sob o influxo de interesses, compromissos e paixões. Em vez permitirem captar o ocorrido, dele forneciam imagens parciais, distorcidas e subjetivas” (LUCA *in* PINSKY, 2008, p. 112). Nesse caso, a imprensa era mantida sob suspeição devido aos problemas de credibilidade, havia produção sobre a História da imprensa e resistência acerca da imprensa na História, aquela tida como objeto e fonte de pesquisa.

Ao ponderar os conhecimentos do tempo presente, a crítica da Escola dos Annales – proposição de novos objetos, problemas e abordagens, e a renovação do marxismo – é um dos encaminhamentos teóricos que potencializam o questionamento sobre o fato de os documentos oficiais preservarem a realidade objetiva de forma imparcial. Ademais, considerando que a ação de documentar relaciona-se diretamente com a abordagem do sujeito que documenta, passa a ser uma linha muito tênue demarcar ou compreender aquilo que é classificado como subjetivo.

O desprezo às pesquisas científicas utilizando a imprensa, especificamente os jornais, como fonte, foi motivado pela compreensão de que o seu uso era instrumental e ingênuo, ao tomar os periódicos como “meros receptáculos de informações a serem selecionadas, extraídas e utilizadas ao bel prazer do pesquisador” (LUCA, 2008, p. 116). Desse modo, havia a compreensão de que somente os investigadores que não tinham fontes, tomavam a imprensa como fonte de suas pesquisas, sendo ela por vezes utilizada de forma subordinada, apoiada em outro tipo de documento, como algo ressonante. Na década de 1970, novas mentalidades, as da Nova História, ampliaram

o entendimento acerca das fontes de pesquisas e, a partir desse período a imprensa periódica abarca:

[...] grandes jornais diários, jornais regionais e locais, revistas nacionais, revistas de variedades, culturais, especializadas ou militantes, gibis, jornais alternativos ou de humor; seja em suas diferentes partes e seções, como editoriais, noticiário corrente, carta de leitores, seção comercial, artigos assinados; ou ainda, nos diversos gêneros e linguagens que se articulam nos veículos, como artigo de fundo ou editorial, a notícia e a reportagem, as crônicas, críticas e ensaios, as cartas e pequenos comentários, a fotografia, o desenho e a charge, o classificado e o anúncio comercial (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 255).

Através de crítica teórico-metodológica rigorosa, buscou-se nos periódicos algo para além daquilo que se podia confirmar: trata-se de possibilidades ensejadas pelos jornais, dados de natureza econômica ou demográfica e aspectos variados da sociedade brasileira. Autores pioneiros como Ana Maria de Almeida Camargo, Gilberto Freyre, Nelson Werneck Sodré, Maria Helena Capelato e Maria Ligia Prado se contrapuseram à ideia de “ingenuidade do pesquisador” ao tomar a imprensa como fonte primária de pesquisa (LUCA, 2008).

Segundo Zicman (1985), as vantagens da utilização da imprensa como fonte são: periodicidade – os impressos registram a memória diária, semanal, mensal da sociedade; disposição espacial da informação – inserção do fato histórico em um contexto macro e o tipo de censura – instantânea e imediata.

Em relação às revistas, elas passaram a ser objeto de interesse de pesquisadores na esteira da produção do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), no final dos anos 1970, período em que essa instituição concebeu amplo projeto de estudos de revistas de seu acervo, tendo como tema o modernismo (MARTINS; LUCA, 2013).

No que tange a esse suporte, mencionam-se pesquisas pioneiras como a alargada investigação de Ana Luiza Martins (2008), *Revista em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*, que conceituou esse gênero de impresso, esclareceu suas condições de produção, mapeou o seu processo de difusão e inquiriu acerca da natureza de semanários e mensários circulantes pela cidade de São Paulo; a abordagem de Maria Celeste Mira (1997), em *O leitor e a banca de revistas*, sob o qual discute acerca do histórico da trajetória da revista no país, sobretudo na década de 60; Márcia Padilha, que discorre sobre o caráter multifacetado da cidade de São Paulo, através da publicidade contida nas páginas de *Ariel* e *A Cigarra*; e Ana Maria Mauad, através de perspectiva histórico-semiótica das revistas *Careta* e *Cruzeiro*, analisa a representação social e os códigos

de comportamento da classe dominante carioca na primeira metade do século XX. Em seguida, espriam-se as pesquisas científicas que tem a imprensa como fonte e objeto de investigação, nas mais variadas imbricações, entre imprensa e questões do campo da literatura, de gênero, da infância, da política, da censura, entre outros (LUCA, 2008).

Em se tratando de pesquisas mais recentes, do século XXI, Cruz e Peixoto (2007) verificaram que em algumas ocasiões as publicações da imprensa são tomadas como meras fontes de informação, deslocadas de seu contexto macro. As autoras alertam os pesquisadores que a transformação de um impresso periódico em fonte histórica é ofício do historiador, recomendam que ele entenda a imprensa como prática e não como espelho da realidade e sugerem que o processo metodológico da pesquisa implica em:

[...] trazer para cada conjuntura e problemática que se investiga os desdobramentos teóricos e metodológicos que ela encaminha, articulando a análise de qualquer publicação ou periódico ao campo de lutas sociais no interior do qual se constitui e atua (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 257).

Nesse sentido, é urgente compreender que a imprensa detém um processo teórico-metodológico pertinente, pois apresenta historicidade e especificidades próprias, em sua atuação na sociedade e em sua materialidade. No tocante a atuação social de jornais e de revistas, Cruz e Peixoto (2007) indicam os seguintes aspectos:

No fomento à adesão ou ao dissenso, mobilizando para a ação; Na articulação, divulgação e disseminação de projetos, ideias, valores, comportamentos, etc.; Na produção de referências homogêneas e cristalizadas para a memória social; Pela repetição e naturalização do inusitado no cotidiano, produzindo o esquecimento; No alinhamento da experiência vivida globalmente num espaço tempo histórico na sua atividade de produção de informação na atualidade; Na formação de nossa visão imediata de realidade e de mundo; Na formação de consumidor, funcionando como vitrine do mundo das mercadorias e produção das marcas (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 259).

Percebe-se que a imprensa atua de forma bastante abrangente, intervindo nas relações que temos e que construímos com o mundo. A partir desses aspectos é possível compreender que o recorte isolado de alguma seção de um impresso periódico pelo pesquisador, por desconsiderar o projeto editorial do mesmo, limita o conhecimento histórico. Sem dúvidas, o fundamento teórico-metodológico circunscrito ao estudo da imprensa no campo da História remete a um olhar sensível do investigador.

Luca (*in* PINSKY, 2008) alerta que a variedade de fontes impressas é desmedida e que, por isso, as possibilidades teórico-metodológicas são diversas. A

autora (2008) propõe que o primeiro passo seja localizar a fonte e verificar as condições de consulta. Depois disso, ela propõe como procedimentos de análise: localizar a publicação na História da imprensa, atentar para a materialidade, bem como para a organização interna do conteúdo, caracterizar a iconografia presente, assim como o grupo responsável pela publicação, identificar colaboradores, público e fontes de receita e, por fim, analisar o material condizente com a problemática da investigação. Toledo e Skalinski Junior (2012) concordam com Luca sobre os procedimentos investigativos do pesquisador, mas sugerem que a sua primeira aproximação com o objeto de pesquisa seja caracterizada pela classificação da modalidade de publicação (suporte).

No concernente ao suporte do impresso, a revista, questões ligadas aos elementos constituintes desse impresso são relevantes para a análise. Desse modo, o investigador deve atentar-se para o projeto editorial e gráfico numa dada conjuntura. O projeto editorial e gráfico dá indícios da pretensão editorial do periódico para representar a realidade em uma determinada temporalidade, anuncia hierarquia de conteúdo, modos de articulação e expressão, propõe diagnósticos do presente e instaura a memória a partir da relação entre presente/passado/futuro de algum acontecimento histórico. As particularidades do projeto editorial e gráfico, no que diz respeito aos seus modos de articulação e expressão são: capa e primeiras páginas, partes e cadernos, cadernos especiais e suplementos, edições comemorativas, seções diversas, colunas fixas assinadas, manchetes, colunas, frisos, legendas, iconografia e principais anunciantes, publicidade e seus espaços. Além disso, o investigador deve indicar quem são os proprietários, diretores, redatores e colaboradores, as condições técnicas de produção e impressão e a tiragem, preço e formas de venda e distribuição, tudo isso para além de uma análise formal (CRUZ; PEIXOTO, 2007). Em relação aos conteúdos, é fundamental “ponderar sobre o destaque dado a uma notícia” (TOLEDO; SKALINSKI JUNIOR, 2012, p. 262), pois, no campo do Jornalismo existe hierarquia entre as seções e na própria seção e a alocação da matéria segue essa normativa.

Luca, Cruz e Peixoto, Toledo e Skalinski Junior alertam o investigador a respeito da iconografia dos periódicos. É preciso ver as imagens para além da ilustração. Nesse contexto, utilizo como referência alguns estudos de Ana Maria Mauad (2016), a saber: em *Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas* discorre acerca do tratamento dado às fontes iconográficas nos estudos históricos, enfocando a inserção da imagem nos domínios da História, articulando estudos históricos, cultura visual e a “virada pictórica” dos anos 80/90 para em seguida fazer a análise na

perspectiva da História. Em *Entre tempos e olhares: sobre a noção de testemunho na prática artística de Rosângela Rennó*, Mauad (2018a) disserta sobre arte, especificamente sobre a linguagem da fotografia, a partir da própria prática da artista, reconhecendo nesse processo o que a autora nomeia de “atitude historiadora”, e por meio da metodologia da História Oral, na modalidade História de Vida. O roteiro de entrevista foi dividido em quatro blocos denominados primeiros estudos, estudos superiores, profissionalização e recorte temático para discutir a relação da artista com a história. Mauad fundamenta o seu estudo a partir da noção de passado, já que a artista o utiliza, por meio de fotografias, e o considera como “matéria de imaginação”. Essa matéria transforma-se em arte e os sujeitos esquecidos nas fotografias, guardados em arquivos, retornam sujeitos de uma nova história, testemunhando a história. Por fim, em *Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual*, Mauad (2014) se debruça sobre a obra fotográfica de Marc Riboud (1923 – 2016), compondo um espaço visual e histórico. A partir desse estudo, a autora utiliza uma unidade de sentido em sua fotografia, faz um rastreamento em imagens que contenham essa unidade de sentido eleita e, finalmente, propõe refletir sobre a trajetória de imagens no tempo.

Percebe-se que a inserção da imprensa como objeto e fonte em pesquisas históricas requer que o investigador entenda o conceito de fontes históricas através do respaldo teórico da disciplina da teoria da história, exige também que o investigador seja ciente de que a imprensa periódica detém uma variedade de documentos acerca de uma determinada realidade sócio-histórico e cultural e que compreenda os procedimentos teórico-metodológicos da imprensa periódica como objeto e como fonte de pesquisa em História.

2.2 Estudos sobre o uso de periódicos em História da Educação

A imprensa periódica, no âmbito da História da Educação, tem sido bastante utilizada no universo acadêmico, conforme se observa no catálogo de dissertações e teses da CAPES³¹. Usei o descritor “imprensa e história da educação”, os anos entre 2014 e 2018, a grande área de conhecimento Ciências Humanas e a área de conhecimento Educação para fazer a busca. Foram encontrados 23.242 resultados, sendo 14.580 dissertações e 5.680 teses. Em tal busca tive como objetivo conhecer os dados estatísticos, os temas abordados nas pesquisas e os encaminhamentos teórico-metodológicos.

³¹ Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>> Acesso em: 30 mar. 2019.

Verifiquei que nas pesquisas publicadas somente no ano de 2018, numa amostragem de 200 pesquisas, em se tratando de Imprensa e História da Educação, foram realizados estudos sobre educação do corpo e do corpo feminino, educação do negro, educação da infância, educação profissional, educação escolar, educação rural e do campo, educação social, educação da diferença, educação da família e educação doméstica³². Constatei também que as fontes históricas eram diversas (impressos estudantis, jornais escolares, revistas pedagógicas, cartilhas escolares, etc) visando estudos acerca da escola, do espaço escolar, da formação docente e discente. Mas, também, impressos de cunho “não pedagógico”, como é o caso do periódico aqui proposto. Sobre essa questão, Toledo e Skalinski Junior (2012) salientam que nas pesquisas em História da Educação não se tem como pré-requisito a eleição de periódicos que tenham como temática a educação ou a pedagogia. Os autores compreendem que jornais ou revistas não pedagógicas podem ser fontes históricas, já que ambos podem provocar debates relacionados à Educação.

Através da busca citada anteriormente, constatou-se um número amplo de publicações de estudos sobre o objeto imprensa e ficou evidente que em História da Educação há uma preocupação em estudos que envolvem a imprensa voltada ao âmbito escolar. Dentre as pesquisas consultadas, dissertações e teses, e seus desdobramentos (artigos em periódicos e em anais de eventos), as investigações que remetem à imprensa como objeto e fonte de pesquisa, as que fazem uso de revistas e de impressos não pedagógicos, as que abordam práticas de leitura de impressos periódicos, bem como os estudos em que a imagem é fonte de pesquisa em História da Educação, são referências para essa pesquisa, citadas a seguir.

No que concerne ao uso dos impressos como objeto e fonte de pesquisa, Valdevania Freitas dos Santos Vidal (2008) em *O uso dos impressos como fonte e objeto de investigação para estudos em História da Educação* apresenta primeiramente a “imprensa como fonte de pesquisa”, através de conceitos da teoria da história para que o leitor entenda de que forma a imprensa foi tomada como fonte em pesquisas históricas para, no segundo momento, discorrer sobre a imprensa como objeto de investigação, com foco na imprensa pedagógica para estudos em História da Educação.

Cristiane Silva Melo (2016) afirma em *seu Estudo sobre a utilização da legislação educacional e da imprensa periódica como fontes para a História da Educação* que essas questões demandam compreensão de aspectos teóricos e

³² Os dados foram retirados dos títulos das pesquisas de amostragem.

interpretativos que norteiam modos de seleção e análise dos materiais. A autora (2016, p. 3) menciona que a imprensa periódica “pode ser identificada como uma produção humana num dado contexto social, pensada e elaborada com fins a atingir públicos específicos, por isso, necessita ser questionada e compreendida quanto ao seu caráter de intencionalidade e objetivos de propagação”. Melo desenvolve o seu estudo voltado, sobretudo, às fontes de caráter educacional como fontes históricas da imprensa periódica.

César de Alencar Arnaut de Toledo e Oriomar Skalinski Junior (2012) em *A imprensa periódica como fonte para a História da Educação: teoria e método* introduzem a discussão sobre teoria e método na História através de acontecimentos do tempo presente, marcado pelos avanços tecnológicos, considerados demasiado importantes para o acesso às fontes de pesquisa, por estas serem digitalizadas e disponibilizadas na rede eletrônica. A respeito do tratamento dado às fontes de pesquisa, já selecionadas de forma criteriosa pelo pesquisador, os autores afirmam que o pesquisador ao examinar a fonte não pode se submeter a ela, encarando-a como portadora de uma verdade, e destacam pontos como o estatuto do conteúdo publicado, o papel social assumido pelo periódico, a materialidade e características distintivas da imprensa pedagógica.

Giana Lange do Amaral (2002) no artigo intitulado *Os impressos estudantis em investigações da cultura escolar nas pesquisas históricos-institucionais* salienta a importância do estudo da cultura escolar presente nas instituições educacionais e propõe que seja ampliado o olhar sobre essa temática através dos periódicos estudantis que podem servir tanto como fonte ou como objeto de pesquisas no âmbito da história da educação.

Referente ao uso de revistas e de impressos não pedagógicos, começo citando Ana Luiza Martins. A autora (2003) em *Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras* trata da revista como fonte documental e enfatiza a crítica rigorosa do documento referido, através de análise de aspectos como a segmentação (projeto editorial), ilustrações e seções do periódico eleito. A segmentação se relaciona com o sistema de produção, circulação e consumo, tudo isso voltado ao público leitor. A autora salienta que hoje as revistas são claramente segmentadas, contexto diferente do que ocorreu no passado. A sua análise abarca revistas paulistanas de 1890 a 1920.

Maria José Dantas e Márcia Terezinha Oliveira (2011) em *Impressos, educação e sociedade: a revista da Faculdade de Direito de Sergipe (1953-1970)* elegeram um periódico local, a revista da Faculdade de Direito de Sergipe (1953-1970), e expõem

um estudo sobre a sua historicidade através da leitura e da apropriação de livros e de revistas, embasadas nos conceitos de representação e apropriação de Chartier. A revista é apresentada por meio de sua materialidade e a metodologia utilizada é a análise de conteúdo. A análise das autoras evidenciou que o objeto-fonte de estudo possibilita um “observatório do passado” e das práticas acadêmicas jurídicas em Sergipe.

Renata Franqui e Marcília Rosa Periotto (2016) em *O modelo feminino na revista Fon-Fon! (1907-1958): a pedagogia da maternidade no Estado Novo* analisam a revista referida nos anos iniciais do Estado Novo objetivando compreender de que forma a revista atuou quanto aos conteúdos educativos e qual era a sua metodologia para atingir o público feminino. Nessa investigação, as autoras levantam aspectos históricos da educação feminina no século XX, estudam sobre a influência da imprensa na formação do pensamento e analisam os conteúdos veiculados na revista *Fon-Fon!*. Franqui e Periotto informam que a veiculação dos diferentes conteúdos abordados no periódico dava o tom da sociedade que se pretendia construir, inclusive quanto à educação das mulheres.

Patrícia Weiduschadt (2012) em *A revista “O Pequeno Luterano” e a formação educativa religiosa luterana no contexto pomerano em Pelotas – RS (1931-1966)* discute questões sobre educação religiosa e doutrinária através da análise do objeto eleito, a revista “O pequeno Luterano”, tendo como categorias de pesquisa os conceitos de apropriação, produção e circulação do impresso e estratégias e táticas, embasada em autores como Chartier e Certeau, respectivamente. Além do uso de documentos impressos, a autora valeu-se de entrevistas em seu estudo.

Denise Perdigão Pereira (2018) em *O ensino de Arte na Escola Nova em Minas Gerais na perspectiva da Revista do Ensino entre os anos de 1927 e 1933* investiga o ensino de Arte utilizando textos sobre as disciplinas de Desenho e Trabalhos Manuais publicados na referida revista. A autora indica que o período escolhido condiz com a introdução de importantes mudanças no âmbito da educação em Minas Gerais e conclui, após análise, que mesmo assim, permaneceu a visão tradicional quanto à função da arte na educação primária.

Raquel Discini de Campos (2012) em *No rastro de velhos jornais: considerações sobre a utilização da imprensa não pedagógica como fonte para a escrita da história da educação* discute a respeito do contexto sócio-histórico do jornal de variedades dos séculos XIX e XX a fim de expor a crescente valorização da imprensa na sociedade. Diante disso, a autora expõe que historiadores da educação passaram a investigar

temas estritamente educacionais da imprensa e que, em seguida, procurou-se mapear a atuação de diferentes grupos sociais a partir da imprensa, sendo, por isso, percebido que os jornais, impressos não pedagógicos, divulgavam ideias, valores e representações sociais, constituindo-se como um veículo educativo.

No que diz respeito aos estudos em que a imagem é fonte de pesquisa, começo com Sandra Regina Franchi Rubim e Terezinha Oliveira (2010). Em *A imagem como fonte e objeto de pesquisa em História da Educação*, as autoras partem do tempo histórico atual, da produção e circulação intérmina de imagens, para justificar a necessidade de leitura visual. Para isso, recorrem a subsídios teóricos do campo da arte, afirmando que a arte representa modos de pensamento de determinados grupos sociais, e que, como meio de expressão do homem, ela não pode ser apartada de seu contexto. Desse modo, as autoras compreendem a arte como testemunho das formas da sensibilidade coletiva e, por se tratar de uma ação humana, do conhecimento histórico, pode ser compreendida como possibilidade de fonte histórica em várias áreas do conhecimento das Ciências Humanas, incluindo a História da Educação.

Terezinha Oliveira e Meire Aparecida Lóde Nunes (2010) em *Análise iconográfica: um caminho metodológico de pesquisa em História da Educação* apresentam a análise de imagem como abordagem metodológica na perspectiva da História Social e das Mentalidades, com base no pensamento de Erwin Panofsky. As autoras (2010, p. 309) acreditam que “a imagem, como produto social, é decorrente da mentalidade coletiva. Sua compreensão favorece o conhecimento acerca de muitas questões que foram relevantes nos diferentes contextos sociais” e que o procedimento para chegar nesse ponto é o questionamento, condição da pesquisa histórica. Oliveira e Nunes indicam o estudo de Panofsky para interrogar as imagens, a partir de três abordagens, a pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica.

Ana Maria Mauad (2015) em *Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar* explana sobre a diferença conceitual entre imagens que educam e instruem, presentes em diversos suportes, principalmente em livros didáticos de História. Isso compreendido, a autora afirma que as imagens são elementos ativos no processo de ensino e de aprendizagem da disciplina citada e, assim, encaminha a discussão para os usos e funções da fotografia pública em jornais, revistas e nos livros didáticos.

Claudio de Sá Machado Júnior (2015) em *Fotografia, imprensa de variedades e educação: Discursos visuais e textuais sob o foco de uma pedagogia de revista* faz apontamentos sobre usos e funções da imprensa de variedades com foco na

linguagem fotográfica, esta pensada no contexto pedagógico no âmbito da História da Educação. O autor utiliza como referência a *Revista do Globo*³³, especificamente na temporalidade da década de 30. Para isso, Machado Júnior alerta que não basta selecionar e utilizar imagens pertencentes à imprensa para agregar perspectivas no campo da História da Educação, e sim, filiar-se com as questões teóricas e metodológicas adequadas do campo.

Maria Augusta Martiarena de Oliveira (2012) em *Instituições e práticas escolares como representações de modernidade em Pelotas (1910 -1930): imagens e imprensa*, embora tenha como foco de pesquisa a análise da cultura escolar (instituições e práticas escolares), interessa como referência para essa pesquisa o seu aporte teórico-metodológico, o qual inclui o uso de fontes iconográficas extraídas da imprensa local. A autora utiliza a fotografia como categoria de imagem para ser fonte em sua pesquisa, a qual é fundamentada no âmbito das representações do real, como construção simbólica e não somente pensada como reprodução.

É possível perceber, de acordo com as referências aqui citadas, que alguns pesquisadores optam em investigar impressos periódicos objetivando estudar a sua historicidade, e que, outros, inseridos em uma determinada área de conhecimento, elegem categorias conceituais e analisam aspectos ligados a elas, como a cultura escolar, arte e testemunho, fotografia pública, práticas de leitura e de escrita, educação religiosa, entre outros. Salienta-se que todos os autores enfatizam que para se trabalhar com a imprensa é fundamental seguir os procedimentos teórico-metodológicos do campo da pesquisa, é o que aqui se pretende fazer.

2.3 Categorias de pesquisa: delimitação e discussão

A escolha das categorias de pesquisa nesse estudo é resultante do material eleito, as fontes iconográficas e discursivas para alcançar o objetivo geral proposto para essa investigação. Barros, transcrevendo Benedetto Croce, afirma que “toda história é contemporânea”, porque ela é feita

[...] pelos historiadores de nosso tempo (e voltada para leitores de nosso tempo). Há uma tensão muito delicada que envolve essa inarredável característica do trabalho historiográfico: por um lado o historiador deve conservar a consciência de que trabalhará com as categorias de seu tempo (as

³³ Ver Claudio de Sá Machado Júnior, *Imagens da sociedade porto-alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930)*. São Leopoldo: Oikos, 2009. Online. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/IMAGENS/DASOCIEDADE.pdf>>.

únicas que lhe serão possíveis), mas por outro lado deverá evitar que estas categorias deturpem as suas possibilidades de compreender os homens do passado, que tinham as suas próprias categorias de pensamento e de sensibilidade (BARROS, 2013, p. 51).

A afirmativa de Barros é relevante e incontestável em pesquisas históricas. No caso dessa investigação, com recorte temporal circunscrito à HTP, em que posso me aproximar das categorias dos “homens do passado”, ele se torna palpável, sem riscos. No fazer historiográfico, a discussão das categorias deve ser realizada por meio de pesquisa bibliográfica. Nesse momento, elas serão anunciadas e discutidas, mas não serão teoricamente esgotadas. As categorias de pesquisa escolhidas são: campo, capital (cultural e simbólico) e reprodução, fundamentadas principalmente em Pierre Bourdieu; representação, apoiada em Roger Chartier e Sandra Pesavento; imagem, amparada sobretudo em Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Peter Burke, Gottfried Boehm, Hans Belting e Georges Didi-Huberman; e educação do olhar, com base em Aduino Novaes *et al*, Fernando Hernández e Raimundo Martins³⁴.

2.3.1 Campo

Tal categoria é ancorada na teoria dos campos de Bourdieu (1983; 1989; 1992; 2004; 2007) e em autores amparados pela sua obra, estudiosos ou críticos (CATANI *et al.*, 2017; LAHIRE, 2002; THIRY-CHERQUES, 2006). A opção pela noção de campo como categoria inaugural na delimitação das categorias não é aleatória: busco uma aproximação com o objeto-fonte de pesquisa, a revista *BRAVO!*, a qual “começa” pelo campo veiculado na capa, especificamente o cultural e o artístico.

De acordo com Bourdieu (1983; 1989), um campo é um microcosmo pertencente ao macrocosmo que possui regras e desafios específicos como um sistema ou espaço estruturado de posições desempenhadas por diferentes agentes sociais, por meio de práticas e de estratégias.

As práticas culturais são compreendidas a partir de Barros (2013, p. 77) como “os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem”, além da feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino. As estratégias, remetem ao senso prático, ao sentido do jogo, “[...] como domínio prático da lógica ou da necessidade imanente de um jogo, que se

³⁴ A categoria imagem terá uma discussão mais alongada que as demais por ser fundamentada com vozes de diversos autores e com abordagens diferentes.

adquire pela experiência de jogo e que funciona aquém da consciência e do discurso (à semelhança, por exemplo, das técnicas corporais)” (BOURDIEU, 1990, p. 79), sendo “defensivas ou subversivas” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 40).

Os campos são compreendidos enquanto “lugares onde se constroem sentidos comuns, lugares-comuns, sistemas de tópicos irreduzíveis uns aos outros” (BOURDIEU, 2004, p. 34). Nesse contexto, os campos não são estruturas fixas, pois resultam de processos de diferenciação social, dos modos de ser e de se comportar, bem como do conhecimento do mundo e correspondem às forças e às lutas de seus agentes, os quais atuam conservando ou transformando a sua estrutura conforme sua posição relativa no campo de forças (BOURDIEU, 1989; THIRY-CHERQUES, 2006). Acerca desse espaço estruturado de posições, configurado como um lugar de lutas entre os agentes, Lahire reitera que:

Esse espaço é um espaço de lutas, uma arena onde está em jogo uma concorrência ou competição entre os agentes que ocupam as diversas posições. O objetivo dessas lutas reside na apropriação do capital específico do campo (obtenção do monopólio do capital específico legítimo) e/ou a redefinição desse capital. Esse capital é desigualmente distribuído no seio do campo. Por conseguinte, existem, nele, dominantes e dominados. A distribuição desigual do capital determina a estrutura do campo que é definido, portanto, pelo estado de uma relação de forças histórica entre as forças (agentes e instituições) em confronto no campo. Em luta uns contra os outros, todos os agentes de um campo têm, contudo, interesse em que o campo exista. (LAHIRE *in* CATANI *et al.*, 2017, p. 65).

Lahire também aponta o *habitus* como elemento fundamental do campo. O *habitus* é compreendido como um sistema de disposições incorporadas que fazem o sujeito agir de acordo com sua condição social (BOURDIEU, 2011). Lahire (*in* CATANI *et al.*, 2017, p. 65) assegura que apenas os agentes que “tiverem incorporado o *habitus* próprio do campo estão em condições de disputar o jogo e de acreditar na importância dele.”. Interessa verificar quais agentes são destacados nas publicações do periódico referido e de que forma incorporaram o *habitus* próprio do campo.

A respeito dos campos cultural (produção simbólica) e artístico, este é entendido como um subcampo daquele que é considerado um dos principais campos da realidade social, junto ao campo político e ao campo econômico. O campo cultural engloba também os campos literário, jornalístico, religioso, científico, o da moda, entre outros, e ele funciona como:

[...] um sistema hierárquico de classificações que vai do mais ao menos legítimo, constituindo-se numa autêntica arena de lutas por reconhecimento, pelo direito de instituir o que é e o que não é culturalmente legítimo,

legitimando, por conseguinte, a própria posição dominante (PASSIANI; ARRUDA *in* CATANI *et al.*, 2017, p. 72).

Passiani e Arruda (2017) informam que as lutas dos agentes são internas, mas não são exclusivamente internas, tendo a possibilidade de trânsito entre outros campos. Além disso, para legitimar uma obra no campo cultural, os agentes devem ter critérios rígidos de interpretação, avaliação e validação.

O campo artístico, campo de maior interesse nessa investigação, como todos os campos sociais também se estrutura pela luta de seus agentes, no sentido de ter autoridade artística para legitimar quem é ou não é artista, controlando, portanto, os critérios de apreciação e legitimação das obras de arte. Os agentes não precisam de capital formalmente regulamentado para que possam ser inseridos nesse campo e este varia de acordo com o contexto sócio-histórico ao qual está circunscrito (SIMIONI *in* CATANI *et al.*, 2017).

No caso do objeto-fonte, interessa refletir sobre o sistema da arte ali constituído ou instituído, compreendido a partir das lutas dos agentes do campo, sendo estes os seguintes produtores culturais: a revista *BRAVO!*, os jornalistas culturais, professores e críticos de arte, as instituições culturais e os artistas mencionados nas matérias da editoria Artes Plásticas. Pretendo, portanto, problematizar as fontes por meio da noção de campo, especificamente no que diz respeito aos artistas, aos temas e ao contexto histórico da arte escolhidos para compor capa e *corpus* da revista.

2.3.2 Capital (cultural e simbólico)

A categoria “capital cultural e simbólico” também se apoia na obra de Bourdieu (2004; 2007) e em autores amparados pela sua obra (CATANI; NOGUEIRA, 2007; CATANI *et al.*, 2017; LAHIRE, 2002; THIRY-CHERQUES, 2006).

Para Bourdieu, a noção de capital advém da noção de capital econômico, em que as operações de investimentos geram acúmulos de capital, são transmitidas via herança e reproduzidas de acordo com a habilidade de investimento do detentor do capital. Nesse contexto, “um ‘capital’ é um recurso, segundo o modelo do ‘patrimônio’, isto é, um estoque de elementos (ou ‘componentes’) que podem ser possuídos” (LEBARON *in* CATANI *et al.*, 2017, p. 101).

Bourdieu reconhece quatro grandes famílias de capital: o capital econômico, o qual compreende a riqueza material, o capital cultural, relacionado ao conhecimento, as habilidades e as informações, o capital social, correspondente ao conjunto de acessos

sociais, e o capital simbólico, condizente ao conjunto de rituais de reconhecimento social (THIRY-CHERQUES, 2006). Tais formas de capital podem ser acumuladas, transmitidas de geração em geração e convertidas em outras formas de capital (LEBARON *in* CATANI *et al.*, 2017).

As formas de capital de maior interesse nessa investigação concernem ao capital cultural e ao capital simbólico.

A noção de capital cultural foi formulada por Bourdieu nos anos 1960 para explicar as desigualdades sociais na educação, relacionando o fracasso escolar à distribuição de capital cultural em diferentes meios sociais.

Bourdieu (*in* CATANI; NOGUEIRA, 2007) sustenta que o capital cultural pode existir de três formas: no estado incorporado, no estado objetivado e no estado institucionalizado. No estado incorporado o capital pode existir “sob a forma de disposições duráveis do organismo”, como habilidade linguística, preferência estética, esquema mental, entre outros; no estado objetivado, configura-se como a posse de bens culturais que representam a cultura dominante como “quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.”, e no estado institucionalizado, o capital é sancionado pelas instituições para atestar e reconhecer as competências culturais adquiridas, como certificados escolares e diplomas (BOURDIEU *in* CATANI; NOGUEIRA, 2007, p. 74).

Ao capital foi incorporado o cultural para esclarecer que se trata de uma realidade social, não a econômica, entretanto, “implica igualmente na produção, distribuição e consumo de (um tipo específico de) bens capazes de render dividendos, ou seja, de proporcionar lucros simbólicos a seus detentores.” (NOGUEIRA *in* CATANI *et al.*, 2017, p. 104).

Em relação ao capital simbólico, ele é um capital que pode ser o econômico, o social ou o cultural fundado nas lutas dos agentes por conhecimento e reconhecimento, “a honra no sentido de reputação, de prestígio” (BOURDIEU, 2004, p. 35-36), segundo as categorias de percepção que ele impõe, sendo, desse modo, apoiado no outro e “particularmente lábil, frágil, vulnerável” (MARTIN *in* CATANI *et al.*, 2017, p. 111). Nesse caso, o capital simbólico pode ser acumulado e pode ser facilmente perdido.

Para esta investigação pretendo verificar se o capital cultural e/ou o simbólico de algum artista foram estratégias da equipe editorial para compor a capa e a paginação da revista *BRAVO!*, e refletir de que forma isso foi articulado e exposto ao público leitor.

2.3.3 Reprodução

A noção de reprodução advém da educação escolar referente à sociedade francesa dos anos 1960, especificamente no que tange à desigualdade do sistema de ensino em relação ao rendimento escolar (fracasso/sucesso) observada por Bourdieu.

O sistema de ensino público francês não tinha a capacidade de promover um sistema democrático e igualitário, nem, muito menos, gerar mobilidade social. Bourdieu e Passeron (2014) propuseram que o rendimento escolar estaria ligado a questões de ordem social como o capital cultural e não somente a demandas que envolvessem o mérito do estudante na obtenção de êxito escolar. A consideração do mérito visa reproduzir a cultura dominante, aquela em que se contempla os conhecimentos legitimados pela sociedade e, nesse contexto, os estudantes da elite, com maior “habitus” e capital, se beneficiam do sistema obtendo melhor desempenho. Nesse sentido, a consideração do mérito pelo sistema escolar ou educacional reproduz desigualdade social na medida em que não abarca a diversidade da origem social e da bagagem cultural dos estudantes. As categorias ação e autoridade pedagógica, violência simbólica e arbitrário cultural caracterizam a noção de reprodução.

A ação pedagógica visa reproduzir a cultura dominante, bem como as relações de poder de um grupo e é exercida sempre numa relação de comunicação por membros educados de uma formação ou grupo social/familiar ou por um sistema de agentes convocados para esse fim por uma instituição educativa (mesmo que parcialmente educativa, direta ou indiretamente). Diante disso, a autoridade pedagógica se faz presente. Esta representa imposição legítima, é sempre o resultado de uma delegação de autoridade, é produzida e exercida pela ação pedagógica (BOURDIEU; PASSERON, 2014).

A violência simbólica diz respeito à imposição de significações e a impô-las como legítimas por alguma instância (família, escola, comunicação social). “[...] o conceito de ‘violência simbólica’ aplica-se a todas as formas ‘brandas’ de dominação que conseguem ganhar a adesão dos dominados” (MAUGER *in* CATANI *et. al*, 2017, p. 360), sendo uma violência oculta. As “formas brandas” ao qual o autor se refere são entendidas na contramão da violência física ou armada.

O termo “arbitrário cultural” é utilizado por Bourdieu para:

[...] designar o fenômeno social que consiste em erigir a cultura particular de uma determinada classe social (a ‘classe dominante’) em cultura universal. A arbitrariedade do processo residiria, segundo o sociólogo francês, na ocultação

da origem de classe dessa variante cultural, isto é, no apagamento do fato de que ela não possui, em si mesma, nenhum valor intrínseco, retirando toda a sua superioridade do fato de estar em posição dominante nas relações de forças entre os diferentes grupos sociais. (NOGUEIRA *in* CATANI *et. al*, 2017, p. 36).

O processo em que ocorre a “violência simbólica”, isto é, a conversão do arbitrário cultural (a cultura dominante) em cultura universal, está ligado à ideia de que a força social atua de forma dissimulada. A ação pedagógica é objetivamente uma violência simbólica, pois impõe e inculca arbitrários culturais (BOURDIEU; PASSERON, 2014). Por fim, a caracterização da noção de reprodução indica como um espaço educacional pode ser um mecanismo de manutenção da estrutura social desigual, mesmo que, por vezes, a reprodução seja efetuada não com o intuito de colaboração da manutenção, mas por adequação de alguns agentes ao campo, estes agindo sem vislumbrar outras possibilidades educacionais.

Nesta investigação, busco pensar de que forma a noção de reprodução na paginação da revista *BRAVO!* se faz presente e como ela pode ser aproximada à educação do público leitor.

2.3.4 Representação

Estudos de Maria Helena Capelato e Eliana Regina de Freitas Dutra (2000) indicaram que a existência da noção “representação” ocorre em muitas investigações, porém o seu conceito nem sempre é claro. Santos (2011) reafirmou esses dados em sua pesquisa e, por isso, problematizou o conceito de “representação” a partir de teorias de diversos autores, como o próprio Chartier, Carlo Ginzburg, Serge Moscovici, Denise Jodelet, Nicola Abbagnano, Ciro Flamarion Cardoso, Marcos Alexandre e Helenice Rodrigues da Silva. Aqui, não há pretensão de se fazer análise profunda sobre a noção de “representação”. Interessa-me pensar sobre ela a partir do entendimento de Pesavento e de Chartier.

Pesavento (2003) explicita que “representação” é uma categoria fundamental para a História Cultural e que ela foi incorporada pelos historiadores culturais a partir dos estudos de Marcel Mauss e Émile Durkheim, no século XX. Acerca do conceito de “representação” a autora (2003, p. 40) indica que: “Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença”. Posto isso,

percebe-se a ambiguidade e a complexidade dessa noção: representar não denota mimese, espelhamento do real, nem transparência. Representar é uma construção feita a partir do real e “o que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação” (PESAVENTO, 2003, p. 88).

Tal compreensão contraditória da noção de “representação” é apontada por Chartier (2011) como uma definição antiga, descrita no *Dicionário universal de Furetière* em 1727. O autor (2011, p. 9) expõe que “por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa”. Chartier (2011) esclarece que em relação à primeira acepção, a “representação” pode ser compreendida como substituição, o objeto é substituído por uma imagem, sob a forma material ou de forma simbólica, e essa imagem não é concebida tal qual aquilo que representa. Pesavento (2003) indica que é justamente essa a força da “representação”, isto é, o seu potencial de mobilização ancorado na verossimilhança e na credibilidade, e não na veracidade. Por tudo isso, de acordo com a autora (2003, p. 40) “a representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão”.

Nesta investigação, pretendo utilizar a categoria referida durante a análise das fontes iconográficas.

2.3.5 Imagem

Da mesma maneira que a categoria campo, a revista *BRAVO!* “começa” pela imagem. Isso, compatível com o lugar da última etapa de um impresso periódico dos anos 1990, o lugar de distribuição, o lugar da banca. Interessa imaginar a relação estabelecida entre objeto e público leitor, como ocorria em parte da temporalidade abordada nessa investigação, durante a virada do milênio. A imagem da capa da revista, suponho, anunciava a sua presença nesse local, instituía a sua marca, fascinava o olhar e instigava o imaginário de quem por ali transitava. A imagem fazia com que o transeunte se transformasse em leitor. E, caso o leitor fosse assinante da revista, era também a partir da imagem da capa em que se dava a primeira leitura. Tal

afirmação representa a minha experiência e a de muitos leitores que assim a relataram, na seção destinada ao leitor – “Gritos de BRAVO!”³⁵.

Considerando o conhecimento a respeito da História da Imprensa, é sabido que a imagem foi um elemento presente e eficaz para a leitura em impressos periódicos, desde as ilustrações às fotografias. As técnicas de impressão da imagem evoluíram ao longo do tempo e, em uma revista dos anos 1990 com pauta segmentada e voltada para a cultura, não causaria surpresa ao leitor se a mesma fosse diagramada com imagens, além de elementos textuais.

Assim ocorreu com a revista *BRAVO!*: ela ofertava imagens e privilegiava o ver através da quantidade diversa de imagens que a integrava. As imagens, principalmente através da linguagem da fotografia, compõem capa e *corpus* da revista, aludem a artistas (retratos, cenários de artistas com suas obras, artistas em seus ateliês), fotografias de museus, exposições e obras de arte. Tal oferta iconográfica remete a dois motivos: o primeiro, óbvio, na cultura se produz objetos para serem mostrados e a revista *BRAVO!* tem pauta voltada à cultura, e o segundo, condizente com a dimensão histórica da virada do milênio marcada pela virada imagética batizada duplamente de *pictorial turn* (virada pictórica) estando na base dos estudos visuais, cunhada por William. J. T. Mitchell em 1992 nos EUA, e de *iconic turn* (virada icônica) por Gottfried Boehm em 1994, na Alemanha. Paralelamente, na França, a teoria da imagem tomava forma, sendo a sintomatologia e a teoria do anacronismo de Georges Didi-Huberman expoentes relevantes (SANTIAGO JÚNIOR, 2019). Rancière refletiu acerca da virada pictórica de Mitchell e considerou que:

Pictorial turn, então, não designaria simplesmente uma redenção justa à imagem contra as acusações de inconsistência ou de grande consistência. O termo designaria uma virada histórica efetiva, uma mutação no modo de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas uma vingança exercida pelas novas potências da imagem contra todos aqueles que negaram seus poderes (RANCIÈRE in ALLOA, 2017, p. 194).

Samain (2014, p. 50) informa que Mitchell “não procurava dar uma etiqueta à aparição das mídias pretensamente ‘visuais’, a televisão, o vídeo e o cinema. Observava que existia uma especificidade do *pictorial turn* própria a nossa época.”. Samain cita a especificidade replicando Mitchell:

Segundo penso, a imagem [...] chegou a constituir um assunto urgente e próprio de nossa época, não somente no campo político e na cultura de massa [...] mas nas reflexões mais gerais relativas à psicologia humana e ao

³⁵ Observação feita por mim durante o processo de catalogação do objeto.

comportamento social, ou ainda às estruturas do saber. [...]. Pleiteio a favor de um relativismo estrito e rigoroso considerando o saber como uma produção social, como um diálogo entre diferentes versões do mundo, diferentes línguas, diferentes ideologias e diferentes modos de representações. (MITCHELL *apud* SAMAIN, 2014, p. 50).

As citações descritas são relevantes porque vão ao encontro da política editorial da revista *BRAVO!* no que diz respeito ao seu surgimento, ser tomada como referência em termos de conteúdo e design gráfico, ambos perpassados pela presença da imagem³⁶.

Segundo: a partir de Mitchell destaca-se a relevância da imagem como objeto de reflexão para diversos campos do saber. Ele propõe que a imagem seja pensada em resposta ao imperialismo da linguagem, reconhecendo possibilidades para além das limitações que a textualização atribui ao mundo visual, isto é, o desconforto incitado pelas imagens, envolvendo sempre a temporalidade, seja como a lembrança de um passado perdido, como o presente percebido de uma representação em tempo real ou como a imaginação de um futuro (MITCHELL *in* MARTINS; TOURINHO, 2012; MAUAD, 2016).

No Brasil, segundo Mauad (2016), a virada pictórica pode ser avaliada no campo dos estudos históricos pela produção de dois autores: Ulpiano Bezerra de Meneses (avalia a forma como a imagem vem sendo trabalhada nas ciências sociais, propõe que a imagem seja analisada como um artefato da cultura visual e atesta que suas práticas culturais sejam relacionadas ao visual, à visão e ao visível) e Paulo Knauss (para serem trabalhadas na História, as imagens não devem ser tratadas como prova de algo que lhes antecede)³⁷.

Dessa forma, a imagem é eleita como categoria essencial para essa pesquisa, relacionada à Arte e à História através da revista *BRAVO!*, e tendo a leitura da imagem como preocupação principal.

Em tal processo analítico implica em considerar a “lógica de mostração” (BOEHM *in* ALLOA, 2017), o que a imagem mostra, o que ali é visível, reconhecido.

³⁶ O detalhamento dessa afirmação ficará evidente no capítulo 3 em que proponho analisar o objeto investigativo.

³⁷ Para saber mais acerca desses estudos ver: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *In: Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 45, p. 11-36, 2003; MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”, *In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania Caiuby (Orgs.). O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005; KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual.” *In: ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun./2006. p. 97-115; KNAUSS, Paulo. “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem”. *In: Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez./2008. p.151-168 (MAUAD, 2016).

Parte-se desse princípio para refletir sobre e para além da imagem. Nessa abordagem, percebem-se os seus silenciamentos, mas a partir do que é mostrado. Cola-se o olho na imagem para vê-la, para reconhecê-la, para descrevê-la, para poder dar sentido a ela.

Enfatizo que opto pela imagem como categoria, mesmo reconhecendo a sobressaliência da fotografia nas páginas da revista *BRAVO!*, desde as capas. Explico: durante a leitura atenta das fontes percebi que a fotografia foi utilizada por meio de diversas abordagens, como meio de expressão imagética, como documento e como ferramenta. Nesse sentido, não caberia discutir somente a teoria e a metodologia voltadas à fotografia. Penso na fotografia como imagem, por isso ela não será anulada e sim incorporada à discussão. Respeitando esse cenário, a fundamentação dessa categoria, diferente das anteriores, é composta por meio de uma discussão permeada por muitas vozes como a de Boris Kossoy (2014a, 2014b, 2016), Peter Burke (2017), Hans Belting (2005), Ana Maria Mauad (2014, 2015, 2016, 2018a, 2018b) e Georges Didi-Huberman (2010, 2012, 2013a, 2013b, 2014, 2018), além de Boehm (*in* ALLOA, 2017), anteriormente citado.

Kossoy é um estudioso da fotografia, linguagem relevante neste estudo, começarei por ele. A respeito da fotografia Kossoy (2016) compreende como recorte espacial e interrupção temporal. O autor (2014a, p. 31) garante que ela foi produzida com certa finalidade, que “têm preservado a memória visual de inúmeros fragmentos do mundo, dos seus cenários e personagens, dos seus eventos contínuos, de suas transformações ininterruptas” e que serve de documento para a história, embora ele afirme que a fotografia “ainda não alcançou plenamente o *status* de documento” (KOSSOY, 2014a, p. 32). Isso, em razão de dois fatores, de ordem cultural, relacionado ao aprisionamento dos pesquisadores à tradição escrita, e devido à expressão, a imagem não segue um sistema codificado de signos assim como a comunicação escrita para que o pesquisador possa interpretar e analisar.

O referido autor também faz alusão ao crescente uso de imagens em pesquisas historiográficas, com base teórico-metodológica adequada. Para isso, Kossoy (2014a; 2016) propõe uma metodologia de análise e interpretação de imagens fotográficas a partir da “primeira e da segunda realidades” da fotografia. Esta diz respeito a realidade do documento, a realidade da representação, referente ao assunto da fotografia, e aquela, a realidade relacionada ao processo de constituição do documento. O autor utiliza abordagens de leitura iconográfica e iconológica em sua metodologia (o que

remete a teoria de Panofsky (1995)³⁸ sobre leitura de obras de arte³⁹). No caso do uso de fotografias advindas de impressos periódicos, o autor explica que é necessário considerar a determinação da autoria da fotografia e de seu assunto.

Nesse estudo, considera-se a relevância dos estudos de Kossoy, entretanto, a sua proposição metodológica não será seguida criteriosamente. Será dado crédito aos fotógrafos, os produtores das imagens a serem analisadas, porém, a discussão em torno de como a fotografia foi realizada, do contexto técnico fotográfico, da intencionalidade do fotógrafo, entre outras características da primeira realidade, conforme sugere a sua metodologia, não serão evidenciadas. Esclareço: as fontes de pesquisa são imagens fotográficas, entretanto, entendo que elas não são documentos encontrados em arquivos históricos, caracterizadas como artefatos de época, que permite datação, classificação e exibição. E averiguar esses dados para todas as imagens a serem analisadas fugiria do escopo dessa pesquisa. Em relação à segunda realidade, ela será abordada nessa investigação, pois trata de metodologia rigorosa acerca do conteúdo da imagem e será articulada à proposição de outros autores. Isso, devido à especificidade de cada imagem a ser estudada e à adequação teórica-metodológica.

Burke (2017) compreende a imagem como testemunho, independentemente de sua qualidade estética, e propõe utilizá-la como evidência histórica, mas não limitada a aquilo que se encontra evidente. O autor (2017, p. 26) preocupa-se em dizer que “para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente de suas fragilidades”. Burke aponta exemplos de evidências históricas a partir de imagens, dentre elas as fotográficas, como questões sociais, políticas, simbólicas, culturais, das mentalidades, da cultura material, entre outras, e as sustenta atribuindo sentido a elas problematizando por meio do contexto ao qual remete a imagem. Trata-se de interrogar, problematizar a imagem, ir para além da ilustração nos estudos historiográficos. Para isso Burke contesta a utilização isolada do método iconográfico e iconológico, sendo sugeridos outros enfoques para as pesquisas contemporâneas, referidos como:

[...] ‘a história cultural da imagem’, ou ainda a ‘a antropologia histórica da imagem’, uma vez que pretende reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura (BURKE, 2017, p. 270).

³⁸ Refiro-me a obra *Significado nas Artes Visuais*, de Panofsky (1995).

³⁹ Sobre isso ver o artigo *Arte e História: uma aproximação que perpassa a categoria “território” e a obra de Tarsila* (CANSI, 2020), publicado na revista *Sítio Novo – IFTO*.

A partir da orientação de Burke encaminho a discussão seguindo a proposição de dois autores, Belting e Didi-Huberman⁴⁰, acerca da antropologia da imagem.

Belting (2005, p. 67-68) sugere que “[...] a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória)”, acredita que ela nasce da necessidade de simbolização e reitera que o que sempre caracterizará a imagem é que elas “fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença”. Nesse contexto, Belting propõe a tríade imagem (material e imaterial)-meio (ou dispositivo visual/suporte técnico)-corpo observador (leia-se espectador) insistindo que ao olharmos para uma imagem, não podemos desconsiderar o meio ao qual ela está ancorada, pois ele fundamenta a recepção e a percepção. O meio, nomeado de “médium” é o agente, o suporte, a ferramenta de imagens, a mídia. No caso dessa investigação, a imagem e o meio referem-se à fotografia e à revista em que aquela se ancora.

O autor diz:

As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior (BELTING, 2005, p. 68).

Tal relação recíproca entre os meios físico das imagens e o mental da percepção humana distingue a antropologia das imagens, afinal a imagem inexiste sem a visão e a percepção humana, e a imagem mental também depende da imagem física, como inscrição e vestígio. Dessa forma, as imagens físicas são inscritas nas mentais e vice-versa. Belting, inclusive, contesta em termos antropológicos o dualismo rígido que separa a representação interna (física) da externa (mental). Tal relação “mediológica” – o fitar dos atos simbólicos, é compreendida como ordenamento do visível e não só a acumulação da recepção da imagem e ocorre por meio do olhar (BELTING, 2005).

Na proposição epistemológica de Belting compreendo que a existência da imagem ocorra através do meio, que a sustenta pela recepção e percepção do sujeito observador. Mauad elucida a sua teoria ao dizer que:

Belting propõe e sistematiza, em termos de tradição intelectual, uma epistemologia da imagem que considera o meio de sua materialização como

⁴⁰ Segundo Barros (2012a), Didi-Huberman tem contribuído para filosofia da arte, para teoria da imagem e para a historiografia da Arte, e pode ser definido como “historiador da arte”, “historiador das imagens” e “historiador através da imagem”. Na elaboração de seus conceitos, Didi-Huberman estudou e foi influenciado pela obra de autores como Hubert Damish (“sintoma”), Jacques Lacan, Sigmund Freud, Aby Warburg, Walter Benjamin, entre outros.

parte integrante da construção do seu significado. Considera ainda que a forma, assim como a imagem, ao ser apropriada, ganha corpo. Efetivamente, considera a noção de prática como fundadora de experiência histórica com imagens por sujeitos, bem concretos e mundanos. Portanto, as imagens ganham corpo por meio de práticas sociais, em que sujeitos incorporam as imagens tanto como ideia e representação como objetos, marcas corporais e gestos. (MAUAD, 2014, p. 114).

Nesse sentido há a compreensão do pensamento de Belting quando ele afirma que uma imagem qualquer só poderá ter efeito de nova a partir de um novo meio e, conseqüentemente, de uma nova percepção (MAUAD, 2014).

A questão do olhar também importa para Didi-Huberman. O autor (2010; 2013a; 2013b) assegura que pousar o olhar sobre as imagens é um ato paradoxo, de saber e de não saber. O não saber questiona a retórica da certeza sobre a visibilidade do objeto imagético, pois se entende que não basta ver para saber, sendo necessário permanecer em um momento “mais face a face com a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 21). Pousar o olhar sobre o objeto pelo sujeito implica em uma relação dupla, dialética, o que condiz com olhar e ser olhado. O retorno do olhar é o elemento da inquietação, pois promove reconhecimento e estranhamento, aproximação e perda. Perdura-se uma presença ausente nesse movimento que essencialmente se articula com afetações, vivências, experiências, conhecimento do sujeito. Dessa forma a imagem está para além daquilo que é visto, já que se constitui no processo de percepção do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010). O autor (2013b) esclarece que o visível concerne ao elemento de representação, o invisível, ao elemento de abstração e o visual diz respeito ao elemento visto, à matéria percebida.

Criticando a pretensão de legibilidade absoluta da imagem de um recorte estilístico de Panofsky (1995), Didi-Huberman não se preocupa em desenvolver uma metodologia, ele propõe subverter o padrão ao pensar a imagem a partir de noções como sobrevivência e sintoma⁴¹. A noção de “sintoma” é entendida como “interrupção no saber” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Ou tomada “como aquilo que atravessa e perturba a hegemonia ou o padrão, que é capaz de produzir crise, dilaceramento, emergência do abismo que está oculto sob cada imagem” (BARROS, 2012a, p. 108). As imagens “sobreviventes” são aquelas que atravessam o tempo, necessariamente heterogêneas e anacrônicas (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Didi-Huberman (2012) propõe uma montagem ao encontrá-las de modo imenso e rizomático, difíceis de dominar, organizar e de entender. Ele afirma:

⁴¹ Noção cunhada por Hubert Damisch (BARROS, 2012a).

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

É necessário esclarecer que usar a imagem como “evidência histórica” como sugere Burke (2017) “não é o mesmo que tratá-la como funcionalizadora das relações sociais e formuladora de uma historicidade diferenciada, como apontam os estudiosos – a “tríade” Mitchell, Boehm e Didi-Huberman” (SANTIAGO JÚNIOR, 2019, p. 417). Entretanto, repito, ambas as teorias citadas e as demais referidas nesta categoria interessam nessa investigação e serão apontadas durante a análise das imagens das capas e do fôlio da editoria Artes Plásticas, consciente de suas divergências e aspirando adequação. Esclareço aqui que o tratamento estético dado às imagens durante a análise não será o mesmo: as imagens em destaque quanto ao tamanho e a centralização no espaço da página serão problematizadas, já as imagens que serão utilizadas como ancoragem do texto serão pequenas, alinhadas a esquerda e justapostas ao texto para facilitar a leitura de ambos.

2.3.6 Educação do olhar⁴²

Burke (2017) em sua narrativa acerca da importância em investigar fontes iconográficas como documento histórico em estudos historiográficos aborda a expressão analfabetismo visual. É necessário lembrar que a educação no geral prioriza a leitura de textos e que a imagem, muitas vezes, fica no âmbito da ilustração. Dessa forma está claro que os analfabetos visuais são os sujeitos que não foram educados visualmente, que não foram educados para olhar uma imagem e analisá-la com criticidade, logo, a leitura de imagem desses sujeitos tende a ser descritiva, consensual, e a ficar na superfície, sem remeter ao conhecimento do mundo. Em contraposição, acredito que o olhar é dependente da cultura e pode ser educável, não escolarizado, aqui trazendo como proposta um impresso periódico que educa, a partir

⁴² Optei pela categoria “educação do olhar” ao invés de “educação estética”. Esta é entendida grosso modo como formação humana voltada principalmente à arte e à criação artística, desde Schiller (1759 – 1805) em *Cartas sobre a educação estética do homem* até a *Proposta Triangular* de Ana Mae Barbosa (1936), uma concepção atual respeitada e reconhecida pelo campo. As imagens fotográficas da revista *BRAVO!* versam sobre Arte, o mundo da arte, mas não remetem obrigatoriamente a obras concluídas ou em processo. Desse modo, entendo que elas se adéquam a uma “educação do olhar” perpassada pela cultura visual. Para uma abordagem historiográfica sobre “educação estética” ver Ormezzano (2007).

da categoria “educação do olhar”, debatida e fundamentada principalmente através das vozes de Aduato Novaes *et. al.* (1988), Fernando Hernández (2009; 2011; 2013) e Raimundo Martins (2006). Saliendo que não se trata de “alfabetização visual” em que se desenvolvem e se adquirem competências visuais (por meio do estudo dos elementos da linguagem visual), e sim, de “alfabetismo visual”, de “letramento”, com foco na leitura de imagens da cultura tendo visão (interpretação) crítica a partir de um olhar sociocultural.

Anterior aos autores anteriormente referidos, Dondis (1995, p. 13) se faz útil ao afirmar que ao ver vivenciamos o que está sendo observado, descobrimos algo antes não percebido, tornamo-nos conscientes frente à experiência visual por meio do conhecer e percebemos o desenvolvimento de transformações através de uma leitura atenta. Ver, portanto, “passou a significar compreender”. Concordo com tal pensamento, porém a sua proposição está associada a uma gramática conceitual de signos, a uma “alfabetização visual” mediante a identificação e utilização da sintaxe visual. O “alfabetismo visual” indica que ver, sim, passou a significar compreender, mas inserido em uma perspectiva sociocultural sem ter o propósito de análise a partir dos elementos da linguagem visual e da produção e interpretação de mensagens comunicativas.

No que concerne à interpretação crítica Martins (2006, p. 76-77) explica que ela “é uma abordagem transdisciplinar ou multidisciplinar que trata arte e imagem como narrativas socioculturais no contexto de diversas práticas sociais” e que trabalhar com ela significa “compreender que arte e imagem são ideológicas”, que o artístico outorga às obras e às imagens uma dimensão de valor e que por isso é necessário prestar atenção para deslocamentos ao privilegiar práticas dialógicas e heterogêneas e, além disso, reconhecer que as interpretações são coadunadas com percepções e subjetividades do sujeito de uma comunidade interpretativa, de uma cultura visual. O autor afirma que a interpretação crítica “fundamenta-se também no princípio de que arte e imagens nos interpelam e nos formam, os significados mudam, mas ao mesmo tempo revelam uma dimensão do nosso pensamento coletivo e de nossas projeções, imaginárias ou sociais” (MARTINS, 2006, p. 76).

Prosseguindo, Novaes (1988, p. 9) questiona que: “Se a realidade é o domínio do impreciso, das sombras e das coisas ocultas, por que a ciência – ou a precisão científica – passou a ter soberania tão absoluta sobre os sentidos? E por que, dentre os sentidos, o olhar é o primeiro a ser chamado à ordem?”. Objetivamente, a resposta para no domínio da História, desde a proposição cartesiana ou o positivismo na

ciência. Entretanto, aqui interessa cogitar as proposições desse campo, como as da Escola dos Annales que têm interrogado a certeza da ciência, como já foram citadas na abordagem acerca da História Cultural (capítulo 2), o que dá margem ao fortalecimento do uso de imagens em pesquisas históricas e aqui ousou dizer ao conhecimento sensível (e não somente inteligível) como categoria de pesquisa. Novaes (1998, p. 9) continua dizendo que somos convidados a ver recorrentemente e que cabe ao olhar possibilidades maiores de adquirirmos conhecimentos e de descobrirmos diferenças e que não se trata de traduzir o visível, pois “O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver”. Chauí (*in* NOVAES, 1998) contribui afirmando que a visão sai de nós e é por meio do olhar que trazemos as coisas do mundo. Entendo que é nessa fissura que ocorre a desconfiança da percepção, mas prefiro abordá-la como potência ao pensamento.

[...] ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber – e, no latim, da mesma raiz, *video* – ver, olhar, perceber – e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (CHAUI *in* NOVAES *et. al.*, 1998, p. 35).

A potência do olhar vincula-se ao ato intencional do olhar, a um olhar ativo, não basta, nesse sentido, abrir os olhos e ver. Nesse sentido, Hernández (2009; 2011, 2013) problematiza as visualidades no âmbito da educação, tendo foco para o campo da Arte, mas não se limita às obras de arte, e enfatiza a imagem como agenciadora de conhecimento e de investigação.

Hernández (*in* MARTINS; TOURINHO, 2013, p. 83) considera a cultura visual “não somente uma atitude e uma metodologia viva, mas um ponto de encontro entre o que seria um olhar cultural (visualidade) e as práticas de subjetividade que se vinculam”. Nesse contexto, a educação do olhar seria aquela em que o sujeito apreende e aprende a ver sentido nas visualidades, a partir da imbricação entre si e os artefatos sociais do mundo, dispostos histórica e culturalmente e perpassada pela linguagem dos signos (HERNÁNDEZ *in* MARTINS; TOURINHO, 2009).

O autor (2009) relata que foi através dos meios de comunicação, especificamente a televisão quando esta surgiu nos Estados Unidos no fim da década de 1950, que surgiu a necessidade de uma alfabetização visual. Era fundamental aprender a olhar televisão a partir das especificidades da linguagem visual, dentre os quais os elementos que a constituem. Já naquele tempo se acreditava que a avalanche

de imagens poderia influenciar e até dominar o modo de ser, de pensar e de se comportar das crianças, salvo se houvesse uma alfabetização visual. Hoje, essa preocupação passou a ser direcionada aos sujeitos no geral, sem segmentação de faixa etária: todos nós estamos suscetíveis ao império da imagem, principalmente por meio do uso dos *smartphones*. Visando não ser anacrônica já que essa pesquisa se situa no campo da História, julguei relevante a informação trazida por Hernández, pois as imagens da revista *BRAVO!* se situam entre os períodos temporais citados, também eram e foram lidas e essa leitura, acredito, indicava práticas culturais, modos de ser, pensar e de se comportar e modos de legitimar a arte divulgada.

Sobre as visualidades, Hernández (*in* MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 34) afirma que “[...] não vemos o que queremos ver, mas sim aquilo que nos fazem ver”. Essa declaração pode ser pensada sobre as visualidades presentes nos meios de comunicação, no caso dessa investigação, sobre as fontes iconográficas da editoria Artes Plásticas. No concernente à educação, Hernández (*in* MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 34) assegura que “a cultura visual, quando se refere à educação, pode se articular como um cruzamento de relatos em rizoma (sem uma ordem pré-estabelecida) que permite indagar sobre as maneiras culturais de olhar e seus efeitos sobre cada um de nós”. Compreende-se a necessidade de fazer outras questões para as imagens que representam discursos pré-fixados, ação que permite a construção de outras narrativas e propicia o reposicionamento do sujeito frente o mundo e o seu mundo (HERNÁNDEZ, 2011).

Monteiro ao investigar os estudos sobre Cultura Visual e abordá-los em pesquisas históricas destaca que o seu objetivo é:

[...] problematizar a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana criando a visualidade de uma época, relacionada às técnicas de produção e de circulação das imagens, às formas de se visualizar os diferentes grupos e espaços sociais (estabelecendo padrões de visualidade), permitindo, assim, problematizar o olhar ou modos de ver (a visão), experiência que medeia a nossa compreensão da realidade e inspira modelos de ação social (os chamados regimes de visualidade). (MONTEIRO, 2013, p. 11).

A partir dos apontamentos descritos, entendo que a relação entre cultura visual e educação remete à produção de sentido e de subjetividades ao olhar uma imagem pelo sujeito indicando a sua importância como prática cultural. Nesses termos, a educação do olhar por meio de fontes iconográficas se faz imperativa para pensar sobre uma forma de educar da revista *BRAVO!*.

3. A revista *BRAVO!* (1997 – 2004) como objeto-fonte de pesquisa: o percurso do olhar

Bravo, o que tal palavra quer dizer? Bravo, nos encaminha para lugares específicos pertinentes ao universo cultural: trata-se de lugares que abarcam apresentações ou exposições artísticas, uma cena de teatro, uma tomada de cinema, um musical, um espetáculo de dança, uma mostra de arte. A anunciação da palavra “bravo” pode ser estendida para a literatura, no momento de deslumbre da leitura de uma obra. Bravo indica satisfação, apreciação. A causa do nome da revista, por sua vez, encontra-se em suas páginas inaugurais: refere-se à descrição realizada pelo diretor de redação Wagner Carelli no espaço intitulado “Para Ler BRAVO!” situado no primeiro número do periódico. Carelli relata que:

BRAVO!, o nome, tem origem na invenção de Luís Carta, um dos dois maiores criadores de revistas do Brasil, irmão do outro, Mino Carta, filho, pai e tio de excepcionais talentos jornalísticos. Anos atrás, Luís circulava entre São Paulo e Espanha com esse título, que julgava atraente e vibrante, na ponta da língua. Queria criar uma revista para o nome – assim, na rota inversa. Morreu antes de imaginá-la. Luís era muito exigente e curto no elogio, mas é bem provável que gostasse dessa **BRAVO!**. Como Paulo Francis, que acalentou por anos a idéia de fazer uma revista cultural. Francis, aliás, ajudou a discutir o projeto de **BRAVO!**. Esta revista é dedicada à sua memória, e esperamos que não seja pouco o que se dedica (CARELLI *in* BRAVO!, ano 1, n. 1, 1997, p. 5)⁴³.

O nome *BRAVO!* é curto e se faz lembrar. Considerada a narrativa de Carelli, não é passível de esquecimento. Em homenagem a jornalistas é que a *BRAVO!* foi posta em circulação, mas, mais que isso, houve uma primeira intenção atribuída a qualquer periódico: a pretensão editorial. A apresentação da revista *BRAVO!*, nomeada “Cultura para a Cidadania”, realizada pelo *publisher* Luiz Felipe D’Avila indica a sua intencionalidade:

A Editora D’Avila comemora um ano de vida lançando seu segundo título: a revista *BRAVO!*. *República*, primeiro título da editora, que se aplica em resgatar a cidadania na política; BRAVO! vai aproximar o cidadão da cultura. Cultura não é patrimônio de guetos intelectuais, nem o refinamento supérfluo das elites. A cultura transcende barreiras geográficas, políticas, sociais, econômicas, e é um dos instrumentos mais eficazes na formação da cidadania. Na cultura, preserva-se a tradição, debatem-se as tendências. Na cultura, o indivíduo reflete sobre si mesmo, sobre a sociedade em que vive, e encontra seu papel na civilização. Investir na cultura é apostar no aprimoramento da

⁴³ Mino Carta é um jornalista, editor, escritor e empresário ítalo-brasileiro, atualmente atua como diretor de redação da revista *CartaCapital*. Paulo Francis foi jornalista, crítico de teatro e escritor brasileiro.

cidadania, no cultivo do espírito e da alma, no estímulo à imaginação e à criatividade. E há quem invista (D'AVILA *in* BRAVO!, ano 1, n. 1, 1997, p. 3).

O editor Luiz Felipe D'Avila (1963)⁴⁴, cientista político, fundou a Editora D'Avila em 1996, com 33 anos, ao colocar em circulação a revista *República*, com pauta no campo da política, área de sua formação. Percebe-se que ele entendia a cultura como um “instrumento eficaz na formação da cidadania” e, portanto, a *BRAVO!*, impresso periódico cultural, foi gerada com esse objetivo, como um instrumento focado na formação de um público leitor que pudesse fazer tal investimento. Afinal, há clareza em sua abordagem: buscava-se por investidores culturais. A partir disso, compreende-se que a finalidade do contrato de comunicação midiática corresponde “a visada de *fazer saber*, ou visada de informação propriamente dita, que tende a produzir um objeto de saber segundo uma lógica cívica: informar o cidadão” (CHARAUDEAU, 2013, p. 86)⁴⁵. É a partir desse contexto que se torna possível pensar na pretensão editorial da revista *BRAVO!*, considerando quem falava, sobre quem e para quem se desejava falar.

Em relação à voz de quem falava, a primeira hipótese é pensar que esse sujeito – o *publisher*, poderia ter o desejo de ser um mediador cultural, visando enfatizar a cultura já próxima de um público familiarizado com ela – público esse associado ao seu meio social que “preserva a tradição, debate tendências” e reflete sobre si e o mundo através da cultura e/ou tornar a cultura mais acessível para públicos distantes dela – já que a cultura transcende qualquer tipo de barreira, incluindo a geográfica. Isso posto, *BRAVO!* objetivava alcançar um público leitor que acessava, valorizava e apreciava distintos segmentos do universo artístico-cultural e, em um segundo momento, um público que tivesse interesse nesse segmento, mesmo sem ter acesso a ele. Afinal, o seu campo de distribuição era o nacional e o seu público era restrito ao domínio

⁴⁴ Luiz Felipe D'Avila é casado com Ana Maria Diniz, filha do empresário brasileiro Abílio Diniz, ex-dono do Grupo Pão de Açúcar, uma das instituições patrocinadoras da revista. Dados levantados na atualidade apontam que D'Avila fundou o Centro de Liderança Pública (CLP), em 2008, e foi pré-candidato ao governo de São Paulo, para as eleições de 2018, pelo PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira). O CLP é uma organização suprapartidária, sem fins lucrativos, e que tem como missão “Melhorar o Estado por meio do desenvolvimento de lideranças, do engajamento cívico e do fortalecimento das instituições democráticas”, líderes esses que possam pensar como estadistas que deixam um legado para a sociedade (Disponível em: <<https://www.clp.org.br/institucional/>>, acesso em: 16 abr. 2020). Ana Maria Diniz é formada em Administração de empresas, foi executiva do Grupo Pão de Açúcar por 17 anos, hoje, o seu trabalho é voltado à Educação, campo de interesse desde a sua adolescência ao perceber as desigualdades sociais brasileiras (Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Visao/noticia/2015/05/o-obstaculo-contra-o-qual-mais-lutei-foi-ser-filha-do-dono-nao-ser-mulher.html>>, acesso em 16 abr. 2020). Tais dados ajudam a pensar sobre a intencionalidade do editor ao fundar a revista *BRAVO!* e colocá-la em circulação em nível nacional.

⁴⁵ A segunda visada do contrato midiático é “uma visada de *fazer sentir*, ou visada de captação, que tende a produzir um objeto de consumo segundo uma lógica comercial: captar as massas para sobreviver à concorrência” (CHARAUDEAU, 2013, p. 86).

sugerido por seu título. Além disso, o acesso a eventos culturais do mundo artístico, independente da linguagem, tem relação com o espaço geográfico, e dada a temporalidade de publicação da revista, tangível às grandes cidades. Os dados da agenda de *BRAVO!* indicavam predominantemente os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, além de importantes cidades internacionais. Nesse contexto, desenha-se o perfil do público leitor de *BRAVO!*: trata-se de uma revista que educa uma elite intelectual. É importante frisar que tal assunto retornará ao texto, já que fatores como o preço e o discurso da narrativa são sinais relevantes e indissociáveis do perfil do público leitor.

BRAVO! é um impresso periódico estrito ao suporte revista. McLuhan (1969, p. 38) compreende o impresso como um meio de comunicação quente, sendo este um meio que “prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. Visualmente, uma fotografia se distingue pela ‘alta definição’.”, por apresentar muita informação visual. McLuhan (1969) informa que um meio quente permite menos participação do público do que um meio frio (fala, telefone, televisão). No concernente ao suporte, a revista, Fraga (2012) assegura que ele manteve, ao longo do tempo, uma “fórmula”, seguindo os seguintes aspectos:

A formatação do suporte, em forma de brochura (e não em folhas soltas); presença de uma capa; a periodização geralmente mais espaçada (para diferenciar-se do jornal). A revista é, em geral, uma criação em grupo: editores, vários autores. [...] Para se diferenciar de um jornal, a revista se associava mais à publicação literária e menos à informativa. [...] Um veículo de proposta ligeira, condensada (intermediária entre o jornal e o livro) e, portanto, de maior facilidade à leitura (FRAGA, 2012, p. 33).

Tal “fórmula” procede para a revista *BRAVO!* e, é a partir dessa característica, do suporte, que ela se faz entender pelo público leitor, pois, é através dele que o leitor manuseia o objeto e acessa as matérias constituídas de textos e imagens, construindo “práticas culturais”. Em relação à noção de “práticas culturais”, Barros é bastante esclarecedor ao expor que:

Antes de mais nada, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações (por exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade), mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam,

conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam os loucos ou recebem os estrangeiros (BARROS, 2013, p. 77).

Compreende-se que as “práticas culturais” integram a produção, a recepção e a apropriação de objetos culturais da sociedade e também os modos de ser e de se comportar dos seres humanos. Sobre as relações entre seres humanos e sobre as relações destes com as coisas do mundo, Barros (2013) ressalta que tanto as práticas discursivas como as práticas não discursivas são incorporadas às práticas culturais.

Prosseguindo: a revista *BRAVO!* é uma revista sobre cultura dirigida para pessoas intelectualizadas. As editorias que se mantiveram ao longo da primeira fase de publicação e circulação, de 1997 a 2004, tinham como temáticas o campo da literatura e vários segmentos das artes, entre os quais artes plásticas, música, cinema, teatro e dança. Trata-se, portanto, do campo do jornalismo cultural, a saber:

O jornalismo, que faz parte dessa história de ampliação do acesso a produtos culturais, desprovidos de utilidade prática imediata, precisa saber observar esse mercado sem preconceitos ideológicos, sem parcialidade política. Por outro lado, como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe (PIZA, 2004, p. 23).

Tal especialidade do jornalismo mapeia o campo cultural, incluindo ou excluindo produtos e pessoas disseminados na imprensa. Golin e Cavalcanti (2017) compreendem o jornalista cultural como um perito do sistema da arte.

Na época de sua publicação e circulação a *BRAVO!* era considerada uma das mais importantes revistas culturais do Brasil, principalmente por discutir temas exclusivos do universo artístico e cultural. É o que relatou Almir de Freitas:

Eu não estava lá na época em que o projeto foi montado, mas sei que foi feito um trabalho de pesquisa muito cuidadoso com revistas de cultura (mas não só) estrangeiras. Mas o resultado foi além: uma revista de cultura que abarcasse todas as áreas artísticas era rara em qualquer lugar – no geral, eram revistas mais segmentadas – revistas de literatura, de cinema, de música etc. A Bravo! se tornou caso único no Brasil pela sua abrangência (FREITAS, 2019).

A sua fala rememorando o período estudado confirma o resultado da busca de revistas culturais brasileiras indicadas anteriormente: foram encontradas revistas com temas e editorias específicas⁴⁶.

⁴⁶ Ver o capítulo 2, página 54.

A partir daqui, na tentativa de seguir o respaldo teórico-metodológico concernente à imprensa, recorro aos seguintes passos: em primeiro lugar, para investigar um impresso periódico é preciso organizar o trabalho e identificá-lo. No segundo momento, é importante fazer uma apreciação mais demorada em seu conteúdo, por meio da análise do projeto editorial e gráfico. Através dessa fase é possível verificar de que forma a revista é organizada, bem como perceber qual é a distribuição de conteúdo no *corpus* do impresso periódico. Da mesma forma, é necessário prestar atenção nas formas de produção, indicando quem são os agentes ativos do processo (proprietários, diretores, redatores, colaboradores) e as condições técnicas (tecnologias, organização da redação, tiragem, preço), e as formas de circulação (formas de venda) e de distribuição (voltada ao público leitor). O próximo passo da investigação é o amadurecimento e o aprofundamento da análise do projeto editorial e gráfico, implicando em uma leitura dos conteúdos apresentados na revista atrelados ao contexto histórico (CRUZ; PEIXOTO, 2007).

Embora tenha clareza acerca do passo a passo descrito, ao folhear a revista *BRAVO!*, no início dessa pesquisa, questionamentos a respeito dos melhores caminhos investigativos foram realizados. Diante de um vasto e diverso material, deslumbrada com o objeto, me perdia nele mesmo: decidi começar organizando e identificando o objeto, assim como Cruz e Peixoto sugerem. A seguir, no primeiro momento, será descrito o processo de catalogação da revista e, em seguida, será realizada a apresentação da revista *BRAVO!*, do objeto, através dos elementos que compõem a estrutura geral de uma revista, os elementos extratextuais, pré-textuais, textuais e pós-textuais.

3.1 Processo de catalogação do objeto-fonte

Objetivou-se caracterizar objeto e fontes através do processo de catalogação, que será apresentado a seguir⁴⁷. Isso, tendo em vista realizar um exercício de busca, apreensão e análise do objeto pesquisado, considerando o referencial teórico-metodológico anteriormente apresentado.

Inicialmente, dois quadros foram construídos. O primeiro remete aos dados de identificação geral de cada periódico, contendo informações como volume, número,

⁴⁷ Embora a descrição do processo de catalogação contemple o recorte temporal a que se propõe essa pesquisa, 1997 – 2004, ressalta-se que a catalogação foi realizada com todos os exemplares da primeira edição, as 192 revistas do período entre 1997 e 2013.

mês e ano de publicação, chamada principal da capa (subdividida de acordo com a hierarquia tipográfica, em ordem decrescente de tamanho), editoria ao qual se refere à chamada principal da capa, proveniência e editora (Figura 2).

Vol.	Nº	Mês	Ano	Tema da capa	Subtítulo do tema da capa	Seção do tema	Proveniência	Editora
1	1	Out	1997	O gordo ano 50 do Masp	Entre Botero, Michelangelo, Monet e Portinari, o museu da elite se impõe como a casa do povo	Artes Plásticas	BCS/UFPel	D'Avila Comunicações Ltda
1	2	Nov	1997	No olho do furacão	Relato de um vendaval: Caetano Veloso, o mais querido produto cultural da mídia, lança CD e livro	Música	CD ROM	D'Avila
1	3	Dez	1997	Absolutamente moderna	O poder subversivo da obra de Clarice Lispector nunca esteve tão à frente dos tempos, e sua personalidade fascina o mundo	Livros	CD ROM	D'Avila
1	4	Jan	1998	A face mais bonita da violência:	O cinema de José Henrique Fonseca, Cláudia Abreu e Patrícia Melo faz, à Tarantino, a versão brasileira da estética do sangue	Cinema	CD ROM	D'Avila
1	5	Fev	1998	Woody	Em entrevista exclusiva, o artista que Hollywood não dobra e que resiste às fúrias fala de seu novo filme: "Não faço autobiografia. É tudo invenção"	Cinema	CD ROM	D'Avila
1	6	Mar	1998	O pote do arco-íris	O Brasil expõe SALVADOR DALÍ (foto), ANSELM KIEFER, DE CHIRICO, BOTERO, BOURDELLE E MUYBRIDGE e consolida sua posição no mapa milionário das exposições internacionais	Artes Plásticas	BCS/UFPel	D'Avila
1	7	Abr	1998	A dama cruel	A humana impiedade de Tchekhov domina o teatro brasileiro com sete montagens e seduz sua diva, FERNANDA MONTENEGRO	Teatro e Dança	CD ROM	D'Avila

Figura 2: Dados do quadro 1 sobre identificação geral da revista BRAVO! (Fragmento).
Fonte: A autora.

A Figura 2 diz respeito à primeira página do quadro elaborado, totalizando vinte e sete páginas no tamanho A4, na orientação paisagem. As cores que aparecem no fundo dos quadrantes foram utilizadas para agilizar o processo de busca de informações como fonte de pesquisa (violeta) e origem do objeto (amarela, azul e rosa). As demais marcações dizem respeito à análise das fontes discursivas das chamadas principais das capas.

O segundo quadro (Figura 3) concerne aos dados de identificação técnica de cada periódico, contendo informações como volume, número, preço da revista, quantidade de páginas, dimensão, editora, presidente/editor, diretor(a) de redação/redator(a)-chefe, editor-chefe/ editor-sênior, editor, diretor(a) ou editor(a) de arte, diretor(a) ou editor(a) de fotografia. As informações descritas foram sendo acrescentadas durante o processo de catalogação nos quadros, em função das mudanças que ocorreram ao longo da edição.

Vol.	Nº	Valor R\$	Páginas	Dimensão	Editora	Presidente/ editor	Diretor(a) de Redação/ Redator(a)-chefe	Editores- Chefes ou Seniores	Editor(a)	Diretor(a) de Arte	Diretor(a) /editor(a) de fotografia
1	1	5	163	23,3 x 30cm	D'Avila	Luiz Felipe D'Avila	Wagner Carelli	Vera de Sá	André Luiz Barros; Luis S. Krausz; Regina Porto	Noris Lima	Eduardo Simões
1	2	5	163	23,3 x 30cm	D'Avila	Luiz Felipe D'Avila	Wagner Carelli	Vera de Sá	André Luiz Barros; Luis S. Krausz; Regina Porto	Noris Lima	Eduardo Simões
1	3	5	163	23,3 x 30cm	D'Avila	Luiz Felipe D'Avila	Wagner Carelli	Reinaldo Azevedo; Vera de Sá	Josiane Lopes; André Luiz Barros; Michel Laub; Regina Porto	Noris Lima	Eduardo Simões
1	4	5	147	23,3 x 30cm	D'Avila	Luiz Felipe D'Avila	Wagner Carelli	Reinaldo Azevedo; Vera de Sá	Josiane Lopes; André Luiz Barros; Michel Laub; Regina Porto	Noris Lima	Eduardo Simões

Figura 3: Dados do quadro 2 sobre identificação técnica da revista *BRAVO!* (Fragmento).
Fonte: A autora.

A Figura 3 também diz respeito à primeira página do quadro elaborado, totalizando trinta e nove páginas no tamanho A4, na orientação paisagem.

A elaboração de tais quadros permitiu conhecer a revista. Com o Quadro 1 foi possível entender do que trata a revista *BRAVO!*, quais foram as temáticas consideradas mais relevantes, via destaque nas capas, bem como a editoria mais abordada. Relacionado às chamadas principais das capas foi possível quantificar o número mínimo de reportagens pertencentes à editoria Artes Plásticas e esboçar o contexto sócio-histórico do campo da arte. A organização e a diagramação do sumário, a periodicidade e o período de alterações da editora também foram percebidos via o primeiro quadro. Com o Quadro 2, dados relacionados à materialidade e ao expediente ficaram visíveis. Foi possível perceber as variações de seu preço, da dimensão e da quantidade de páginas e, principalmente, da equipe de redação. Dito isso, esses quadros permitiram destacar o invólucro da revista *BRAVO!* e não propriamente o seu *corpus*, consideração apreendida por se tratar de um objeto caracterizado por um vasto material.

Outro olhar foi dado a partir da imersão em um novo processo de catalogação, mais detalhado, com a utilização do programa BookDB⁴⁸, um software livre utilizado para a catalogação de livros por bibliotecários. Com essa finalidade, algumas

⁴⁸ Referência encontrada em Weiduschadt (2012).

adaptações se fizeram necessárias. O procedimento operacional adotado foi guiado a partir dos dados dos quadros anteriormente citados. Ao abrir o programa, visualiza-se uma coluna verticalizada contendo sete ícones, quais sejam livros, cópias, autores, editores, categorias, leitores e adicionar livro, sendo este último o ícone relevante para alimentar o banco de dados, já que era a partir dele que os demais poderiam ser inseridos. Ao clicar em “adicionar livro”, abria-se uma caixa, como a da imagem a seguir:

Livros

Título: O gordo ano 50 do Masp: Entre Botero, Michelangelo, Monet e Portinari A 12/09/2018

Secondary Title: BCS:UFPel / Pintura de Botero/Artes Plásticas* A 503923

Detalhes | Descrição/Categorias | Cópias | Contents

Autor(es)

A D'Ávila, Luiz Felipe Adicionar

A Carelli, Wagner Adicionar

Editor(es)

Preço: 5

Nível de leitura: -

Pontuação: -

Language: Português

Ficção Não Ficção

Detalhes da Publicação

Luiz Felipe D'Ávila Adicionar ISBN: 1414-980x A B

Ed: outubro Ano: 1997 Págs: 162 Call No: 1/1

Cartolina Capa dura Referência Electrónico Humor

Revista Vídeo CD/DVD Técnico Outro

Cópias: 1 (1 disponív(el/eis))

Exit Guardar

Figura 4 – Caixa do banco de dados BookDB.
Fonte: BookDB.

Optou-se por fazer a inserção dos dados da revista nesta caixa, relacionados ao objeto – cada periódico, e às fontes – cada reportagem da editoria Artes Plásticas.

No concernente ao objeto analisado neste estudo, ou seja, cada um dos periódicos, onde se denomina “título” foi anotada a chamada principal da revista, circunscrita à capa. Onde se denomina “subtítulo”, foram citadas informações como a proveniência do periódico, informação geral sobre a imagem da capa e a editoria a qual

chamada e imagem da capa pertencem, nessa ordem. Em relação aos autores, ao autor A foi inserido o nome do editor e ao autor B, o nome do diretor(a) de redação/redator(a)-chefe. No ícone “preço” foi inserido o valor em reais de cada exemplar catalogado. No quadro “detalhes de publicação”, o ícone “nome” diz respeito à editora, a “edição”, ao mês de publicação, o “ano” e as “págs” se mantiveram fidedignas ao programa e em “Call No” foram inseridos o volume e o número do periódico. Clicando na ferramenta “Descrição/Categorias”, disposta ao lado direito do quadro intitulado “Detalhes”, acrescentaram-se informações acerca da imagem da capa, e descrição geral das reportagens da editoria “Artes Plásticas/Artes Visuais”. Às categorias foram adicionadas as editorias concernentes à ordem do sumário, bem como a informação do sujeito retratado na capa, na ocorrência deste. Em “nível de leitura”, em “pontuação” e em “ISBN”, nenhuma informação foi inserida.

No caso dos periódicos que além de serem objetos são fontes, para cada reportagem da editoria Artes Plásticas, onde se denomina “título” foi anotada a chamada principal da revista e onde se denomina “subtítulo”, o título da reportagem (com informação adicional, quando necessário). No quadro “Detalhes”, ao autor A foi anexado o nome do(a) autor(a) da reportagem referida e ao autor B, ao coautor(a), quando este se fez presente. Os dados referentes ao quadro “detalhes da publicação” seguiram conforme o caso do objeto, exceto o ícone “Págs”, referente à paginação da reportagem em questão. Ao quadro “Descrição/Categorias” foram registrados um breve resumo da reportagem e palavras-chave referentes às fontes textuais e iconográficas. Tais dados, relacionados ao objeto e às fontes, correspondem a um total de 724 títulos adicionados no programa.

A catalogação no programa BookDB possibilitou a visualização do *corpus* da revista. Foi possível conhecer as fontes, a editoria Artes Plásticas, a quantidade de reportagens, o tema abordado nas reportagens, as palavras-chave, as seções extras da editoria, os colaboradores, o contexto sócio-histórico da arte (artistas e recorte temporal na História da Arte). Em relação às palavras-chave, o programa nomeia como categoria e apresenta um ponto positivo: ele cruza os dados e disponibiliza a revista em que se encontra a informação (Figura 5). O ponto positivo é que é possível acessar as revistas elencadas através dessa caixa.

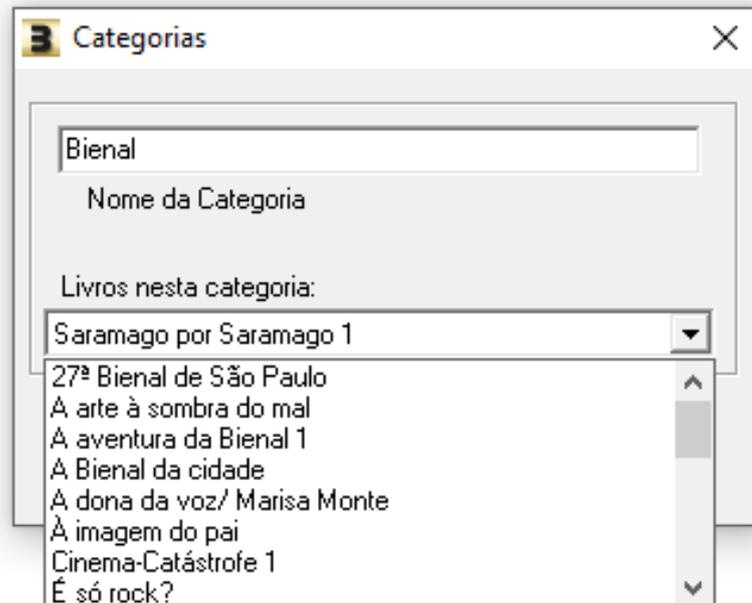


Figura 5 – Caixa do banco de dados BookDB que apresenta a categoria de pesquisa “Bienal” e onde ela se encontra.
Fonte: BookDB.

O ponto negativo percebido na utilização desse programa para revistas remete à busca do material: ela é realizada através do nome do autor ou do editor, inviável para o objeto de pesquisa por apresentar uma quantidade diversa e repetida de nomes. A busca por uma determinada revista é efetuada pelo “Call no” (volume e número de identificação), não disponibilizada no programa, dessa forma, invocava a obrigatoriedade da verificação individual, uma a uma, tornando o processo vagaroso. Outro ponto negativo, grave, é a perda dos dados catalogados e inseridos no programa, é necessário estar continuamente alimentando o sistema e salvando os dados acrescentados.

Durante o processo de catalogação no programa BookDB, surgiu a necessidade de um olhar mais apurado no que se refere às capas. Destaca-se que não há como inserir imagens no referido banco de dados. Desse modo, foi construído um arquivo contendo as imagens de todas as capas. A partir desse arquivo foram percebidas as alterações gráficas ao longo da edição, bem como a utilização frequente da linguagem da fotografia e do gênero do retrato nas capas (Figura 6).

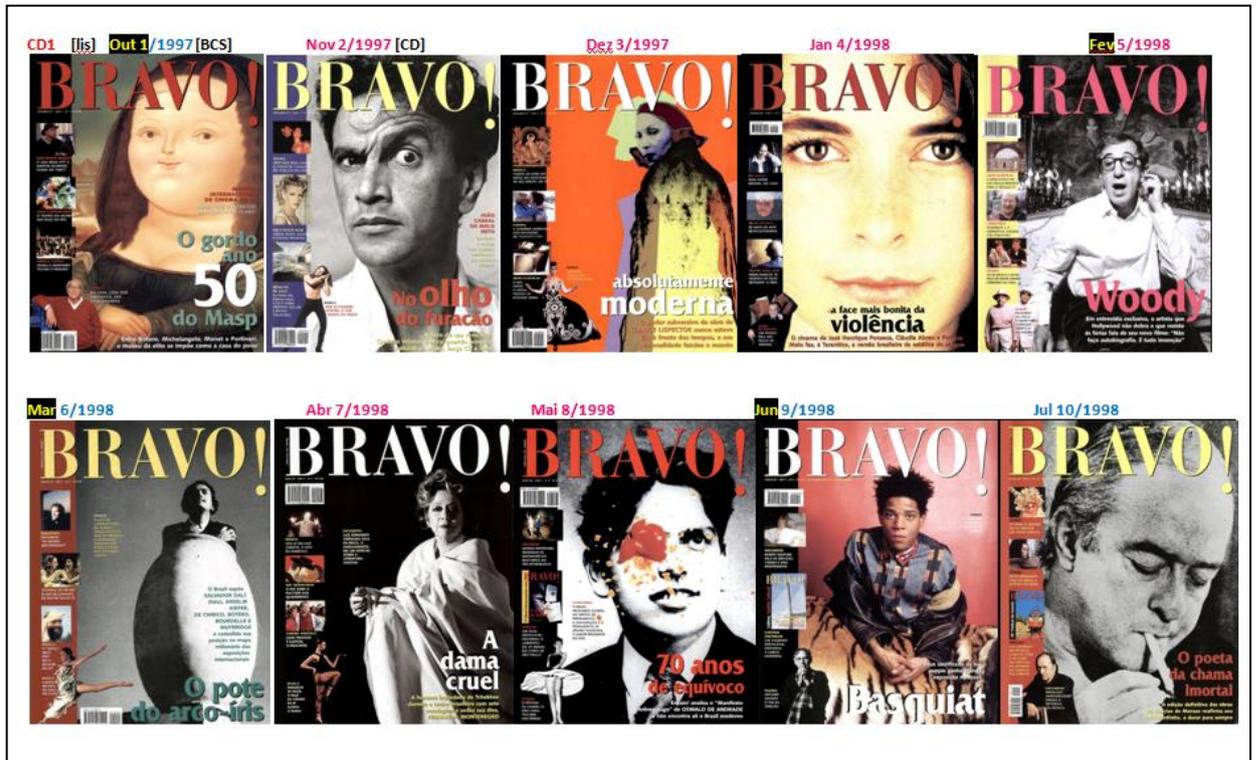


Figura 6 – Arquivo de identificação das capas da revista *BRAVO!* (Fragmento).
Fonte: A autora.

A Figura 6 diz respeito à primeira página do arquivo elaborado, totalizando vinte páginas no tamanho A4, na orientação paisagem. A cor de identificação do periódico remete à origem do objeto, o que agiliza o processo de busca do material. Com esse arquivo, havia material suficientemente catalogado para o desenvolvimento dessa pesquisa. Entretanto, o processo de catalogação não se findou: o programa BookDB pode ser alimentado permanentemente, de acordo com a análise das fontes.

Salienta-se que tal processo de catalogação, primeiro procedimento teórico-metodológico dessa pesquisa, é compreendido como contribuição para o campo desse estudo, possibilitando a aproximação de outros pesquisadores ao *corpus* do objeto.

3.2 Caracterização do objeto: estrutura geral da revista

A apresentação da revista *BRAVO!* será realizada através dos elementos que compõem a estrutura geral de um livro, os elementos extratextuais, pré-textuais, textuais e pós-textuais (JAEGER; ADOLFO, 2015)⁴⁹, aqui adaptada para uma revista. Os elementos extratextuais que compõem a revista *BRAVO!* são capa, contracapa, lombada e orelha. Os elementos pré-textuais são prefácio, ficha técnica e sumário. Os

⁴⁹ A nomenclatura foi elaborada pelos autores citados a partir de referências bibliográficas dos livros de Joaquim da Fonseca e Gérard Genette.

elementos textuais concernem ao corpo principal do texto, chamado de fólio. Por fim, há apenas um elemento pós-textual na *BRAVO!*, a errata.

Acerca dos elementos extratextuais, a capa “é a parte externa do livro, serve para deixar as folhas unidas e protegidas, hoje em dia a capa não só protege o produto como tem a função de publicidade e comunicação interna do livro” (JAEGER; ADOLFO, 2015, p. 50). A capa pode ser entendida como a vitrine de uma revista: é por ela que se faz a primeira leitura do impresso periódico, é por ela que se reporta ao conteúdo da revista, é por ela que a equipe editorial pode sugerir uma “prática cultural” ao leitor intentando a produção de sentido, e é por ela que o leitor atravessado por seu primeiro contato tátil-visual possa vir a desejar a revista como “capital cultural” (BOURDIEU, 2007). A construção composicional da capa da revista *BRAVO!* continha elementos imagéticos (imagem principal e imagens secundárias) e elementos discursivos (chamada principal e chamadas secundárias) que constituíam a diagramação (*layout*) e dados fixos informativos como o logotipo da revista, mês, ano, número da publicação, preço, código de barra e ISSN.

Das setenta e sete edições analisadas, há dois modelos diferentes de capas, tangíveis ao projeto gráfico (*design*). A mudança ocorreu na edição n. 50/2001, quatro anos após a primeira publicação, de autoria da diretora de arte Noris Lima, responsável por essa função desde o projeto inicial. Essa alteração diz respeito ao “gride”, isto é, à estrutura compositiva básica sobre a qual os elementos gráficos e imagéticos da revista foram dispostos (SUZIGAN, 2012).

A reforma gráfica foi noticiada na abertura da seção “Ensaio!”, sob o título *A forma e o conteúdo: nova capa e novo formato reafirmam a vanguarda editorial de BRAVO!*, assinada pela diretora de redação Vera de Sá. Essa notícia consta nas páginas iniciais da revista (p. 17) e foi apresentada anunciando e comemorando o novo design e resgatando o velho, premiado, através de uma montagem com todas as quarenta e nove capas anteriores situadas na parte superior da página, local privilegiado, em que o leitor inicia a leitura. Dessa forma, é possível inferir que o *design* da paginação leva o leitor a pensar que a proposta editorial de todas as revistas anteriores foi amadurecida para então chegar à nova revista, posta em destaque. A legenda da imagem da edição em questão trata de informar o leitor que o projeto gráfico antigo foi premiado e que a alteração gráfica realizada possui o “mesmo compromisso contemporâneo”. Além disso, em seu texto, a diretora de redação cita e lamenta o acontecimento histórico que chocou o mundo naquele ano, 2001, o qual ficou marcado pelos atentados aos Estados Unidos. Ela propôs que o caos da guerra

puдesse ensinar outras formas de pensamento. Desse modo, entende-se que esse impresso periódico tinha a preocupação em apresentar novas questões ao mundo e continuar sendo pioneiro no mercado editorial no que remete à forma para exibir o seu produto cultural, pois objetivava estar à frente de seu tempo e ser referência contemporânea. Em relação ao conteúdo temático, ele era voltado às editorias, tendo revezamento entre elas. Sobre isso, Almir de Freitas relatou:

O critério zero para definição de capa era a agenda – ou seja, a seleção de espetáculos, filmes, exposições, CDs e livros que seriam lançados no mês da publicação. O filtro seguinte era o da relevância, combinado um tanto com o potencial de vendas (sempre importante) de um tema, sem perder de vista uma tentativa de rodízio entre as editorias – para não dar meses seguidos de música, por exemplo (FREITAS, 2019).

O processo de catalogação confirma a narrativa de Freitas em relação ao equilíbrio das editorias nas capas, com exceção de Teatro e Dança, como já foi relatado. O “critério zero”, por sua vez, não foi verificado no processo de catalogação, mas foi corroborado durante a análise das fontes.

Continuando, faço menção à importância do projeto gráfico:

O projeto gráfico reúne o conjunto de indicações sobre a diagramação de uma revista. Especifica as famílias tipográficas, medidas, posições, símbolos, logotipos, paginação, grade, cores e modos de utilização das imagens. É o projeto gráfico que faz com que a identidade visual de uma publicação seja reconhecida como aquela revista específica. Todos os elementos, em maior ou menor grau, identificam a revista. Em maior grau, a marca é um elemento identificador único. Em menor grau, as famílias tipográficas, uma vez que podem ser utilizadas por várias revistas diferentes. O projeto gráfico organiza as diferentes partes da estrutura editorial da revista, fazendo com que cada texto seja reconhecido como cada tipo de conteúdo editorial e que não seja confundido com a publicidade, por exemplo. A facilidade ou dificuldade com o qual o leitor navega através da revista também é de responsabilidade do projeto gráfico (SUZIGAN, 2012, p. 7).

A citação de Suzigan reforça o objetivo da equipe responsável pela alteração do projeto gráfico da *BRAVO!*, interessada em apresentar o seu produto, disponibilizá-lo no mercado como referência, encantar e ampliar o público leitor. A seguir, apresentarei os elementos circunscritos à capa de *BRAVO!*, começarei pelo logotipo, a sua marca.

O logotipo confere identidade visual ao produto ao qual se refere. No caso de impressos periódicos como revistas, é ele que, unido ao estilo gráfico, individualiza a revista junto às demais. O logotipo de *BRAVO!* foi apresentado em todas as edições desse estudo em caixa alta, com a mesma tipografia, *Eidetic Neo Ot* (SUZIGAN, 2012), e com variações de cores, segundo a combinação harmônica de cores direcionada pelas cores da imagem principal. *BRAVO!* ocupava o espaço de toda a largura da

revista da parte superior da capa da edição n. 1 de outubro de 1997 até a edição n. 49 de outubro de 2001 (Figura 7). Da edição n. 50 de novembro de 2001 à edição n. 69 de junho de 2003, o logotipo sofreu um recuo na largura da página, diminuindo de tamanho (Figura 8). O ponto do ponto de exclamação de *BRAVO!* se encontra desalinhado à escrita do logotipo, permanecendo abaixo deste até o último exemplar desse estudo (n. 77 de fevereiro de 2004). As figuras 7 e 8 ilustram os dados descritos.



Figura 7 – Logotipo da capa da revista *BRAVO!*.
Fonte: *BRAVO!*, ano 1, n. 1, outubro, 1997.



Figura 8 – Logotipo da capa da revista *BRAVO!*.
Fonte: *BRAVO!*, ano 5, n. 50, novembro, 2001.

Informações intrínsecas ao periódico como mês, ano, número da publicação e preço permaneceram no mesmo espaço da capa ao longo dos 77 exemplares, abaixo do título, lidas da esquerda para a direita, em caixa alta, na ordem anteriormente referida. A partir do exemplar n. 9 de junho de 1998, o *site* da revista foi inserido logo após o preço (www.revbravo.com.br no Universo Online). Essa informação se manteve em todos os periódicos do recorte temporal estudado. A mudança apenas ocorreu no endereço do *site*, passando a ser www.bravonline.com.br, a partir do exemplar n. 34 de

julho de 2000⁵⁰. Segundo Paggi e Correa (2012, p. 8), o objetivo da divulgação da revista no *site* era o de “Fomentar a discussão artística e ser referência para avaliação da cultura no país”. Essa informação procede à proposta editorial e gráfica da revista, o compromisso com o contemporâneo.

O preço do periódico tinha o custo de R\$ 5,00 em outubro de 1997⁵¹, pouco mais de três anos depois da implantação do Plano Real elaborado pelo Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso (FHC) durante o governo Itamar Franco (1992 – 1994). Tal Plano teve como principal objetivo a redução e o controle da inflação no país, sendo bem sucedido. Em 1997, o salário mínimo foi fixado em R\$ 120,00 a partir de maio, atingindo o equivalente a US\$ 107,76 em dezembro, apontamento que confirma o Plano Real como uma moeda forte. A inflação manteve tendência de queda, desde a sua implantação. Os indicadores de salários e rendimentos registraram ganhos reais, em parte explicados pela menor variação de preços no período, entretanto, o nível de emprego formal do país decresceu 0,4% em 1997, com o fechamento de 121,9 mil postos de trabalho⁵². O custo da revista *BRAVO!* equivalia a 4,16% do salário mínimo fixado na época, considerado, portanto, dispendioso para o período sócio-histórico em questão. Além disso, a sua especificidade e a sua materialidade sugerem um determinado preço, que, da mesma forma, implica na seleção de seu público leitor. O preço de *BRAVO!* condizente com o período 1997 – 2004 é apresentado através da seguinte tabela:

Tabela 1 – Preços da revista *BRAVO!* (1997 – 2004).

Revistas (exemplares)	Período de tempo (permanência)	Valor (R\$)	Salário mínimo ⁵³
1 Out/1997 – 5 Fev/1998	5 meses	5,00	120
6 Mar/1998 – 25 Out/1999	1 ano 8 meses	6,00	120 – 136
26 Nov/1999 – 62 Nov/2002	1 ano 1 mês	8,00	136 – 200
63 Dez/2002 – 67 Abril/2003	5 meses	8,80	200 – 240
68 Mai/2003 – 77 Fev/2004	10 meses	9,50	240 – 300

Fonte: Elaborada pela autora.

A Tabela 1 esclarece que o percentual equivalente ao salário mínimo iniciou com 4,16% e que teve variação decrescente, de 4,41% (1999) a 3,16% (2004). A queda no

⁵⁰ Estudos acerca do *site* da revista *BRAVO!* podem ser verificados em Paggi e Correa (2012).

⁵¹ No período em questão, a revista *República* (Editora D’Avila) tinha o custo de R\$ 5,50 e contava com 115 páginas. A revista *BRAVO!*, tinha o custo de R\$ 5,00 e contava com 163 páginas. Esses dados levam a pensar que havia mais interesse nas questões concernentes à política do que às culturais no Brasil e, talvez, por isso, o custo de *República* era mais alto.

⁵² Dados retirados do Boletim do Banco Central do Brasil – Relatório 1997, disponível em: <https://www.bcb.gov.br/pec/boletim/banual97/banualc1.asp>, acesso em 24 nov. 2018.

⁵³ Dados encontrados em http://buscajus.com.br/index.php?option=com_content&id=2319, acesso em 24 nov. 2018.

custo da revista é condizente com o período de transição da editora D'Avila para a editora Abril.

É importante ressaltar que houve subsídio para que a *BRAVO!* pudesse se manter no mercado editorial. O apoio financeiro se deu inicialmente com o Ministério da Cultura⁵⁴ e de instituições como o BBA⁵⁵, o Banco Real, o Grupo La Fonte e o Grupo Pão de Açúcar. Depois, o patrocínio ficou por conta do Ministério da Cultura, da Prefeitura do Município de São Paulo, do Banco Bradesco e do Grupo Pão de Açúcar. Verifica-se que o Grupo Pão de Açúcar permaneceu como apoiador financeiro durante toda a temporalidade desse estudo. É necessário salientar que o dono do referido grupo naquela temporalidade era o empresário Abílio Diniz (1936), o sogro do editor Luiz Felipe D'Avila. A relação familiar e a mão do Estado, além da fatia recebida pelo referido banco privado, mantiveram a revista.

Percebe-se o apoio de incentivo à cultura de diferentes órgãos, públicos e privados, com e sem fins lucrativos, de diferentes ordens, em nível federal e municipal. Entretanto, a maior visibilidade era dada aos órgãos privados, via anúncios publicitários. Ressalta-se que nos exemplares disponibilizados em CD ROM todas as páginas ocupadas por anúncios publicitários de empresas apoiadoras ou não da revista foram deixadas em branco. Dessa forma, dados relacionados ao subsídio e apoio foram verificados no *corpus* das revistas físicas e a verificação dos patrocinadores foi realizada por meio da ficha técnica e de fontes textuais do objeto (relato do editor) nas revistas disponibilizadas em CD ROM, quando disponíveis.

A partir do exemplar n. 9 de junho de 1998 até o n. 12 de setembro de 1998 foi inserido o preço da revista a ser vendida em Portugal, junto ao logotipo, do lado esquerdo da letra "B". Esse dado implica pensar que o editor de *BRAVO!* almejava que a sua circulação se internacionalizasse em espaço de tempo anterior a um ano de circulação no Brasil.

Prosseguindo: a chamada principal da capa era relacionada à imagem principal. A diagramação do projeto gráfico evidenciava a chamada principal oferecendo espaço privilegiado à sua leitura ao destacar a escrita por meio de isolamento visual, do tamanho da fonte e da cor⁵⁶. Em muitas ocasiões a cor da fonte escolhida para a chamada era o espelhamento da cor do logotipo.

⁵⁴ Lei Rouanet (Lei de Incentivo à Cultura).

⁵⁵ O BBA foi um banco de investimentos fundado em São Paulo; em 2002, o seu controle passou ao Banco Itaú.

⁵⁶ Análise estruturada a partir de Arnheim (1988).

A chamada principal era subdividida para que o leitor pudesse apreender o tema em destaque da referida edição. Nessa subdivisão, a hierarquia tipográfica de tamanho da fonte era apresentada em ordem decrescente: havia destaque para o tema da chamada, geralmente escrita com uma ou duas palavras ou com uma expressão curta, e em seguida ao tema havia uma subchamada escrita de forma mais alongada e em tom explicativo. O estilo da fonte e o alinhamento (à direita) da chamada principal se mantiveram da edição n. 1 até a edição n. 49 de outubro de 2001. A reforma gráfica da edição n. 50 de novembro de 2001 alterou o estilo da fonte e o alinhamento (à esquerda), os quais se mantiveram até a última edição desse estudo. As figuras 9 e 10 demonstram os dados descritos.

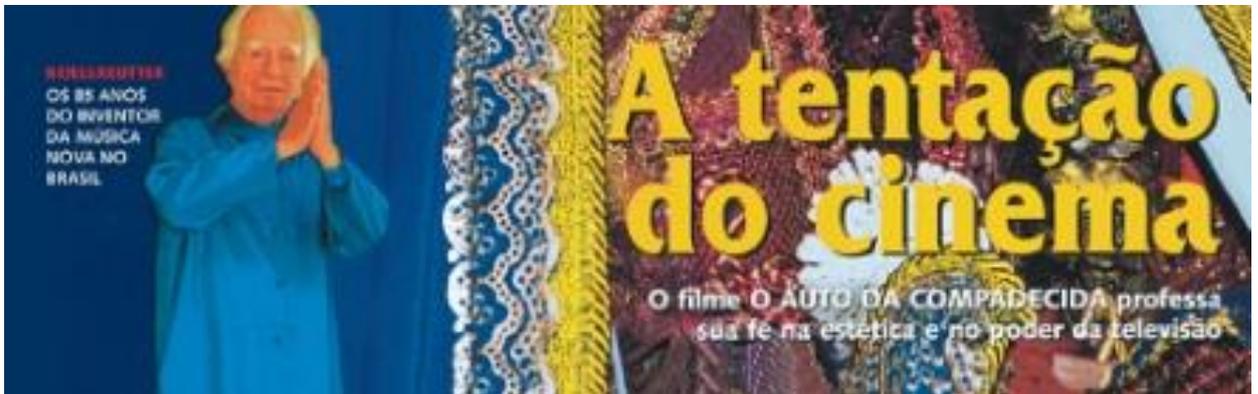


Figura 9 – Chamada principal da capa da revista *BRAVO!*: *A tentação do cinema*.
Fonte: BRAVO!, ano 3, n. 36, setembro, 2000.



Figura 10 – Chamada principal da capa da revista *BRAVO!*: *A pintura da década perdida* (fragmento).
Fonte: BRAVO!, ano 6, n. 64, janeiro, 2003.

As chamadas principais eram apresentadas com o uso de superlativos como “maior”, “grande”, “mais” e “melhor”, constatados em diversas capas. A palavra “maior” aparece em catorze exemplares, sendo os seguintes: n. 12/1998, n. 13/1998, n. 15/1998, n. 20/1999, n. 25/1999, n. 28/2000, n. 30/2000, n. 31/2000, n. 34/2000, n. 40/2001, n. 42/2001, n. 44/2001, n. 54/2002 e n. 66/2003. “Grande” aparece em doze exemplares: n. 9/1998, n. 13/1998, n. 22/1999, n. 35/2000, n. 37/2000, n. 38/2000, n.

47/2001, n. 55/2002, n. 56/2002, n. 64/2003, n. 71/2003 e n. 72/2003. Na edição n. 72 ele é utilizado três vezes em uma única frase, a saber: “Como os *grandes* arquitetos e suas *grandes* ideias podem melhorar a vida nas *grandes* cidades?” (grifos feitos por mim). “Mais” aparece em oito exemplares: n. 2/1997, n. 4/1998, n. 11/1998, n. 17/1999, n. 30/2000, n. 40/2001, n. 65/2003 e n. 74/2003. Por fim, “melhor” aparece em dois exemplares: n. 48/2001 e n. 59/2002.

Ressalta-se que há recorrência no uso de superlativos em três exemplares: n. 13/1998 – “A Bienal serve de *grandes* mestres a contemporâneos radicais no caldeirão da antropofagia. Um CADERNO ESPECIAL traz à mesa os mapas dos pavimentos e a discussão que envolve uma das *maiores* mostras de artes do mundo”, n. 30/2000 – “A Alemanha prepara o *maior* de todos os projetos teatrais para narrar o *mais* germânico dos mitos: a tentação do mal e do poder absoluto”, e o n. 40/2001 – “LUCIANO BERIO, um dos *maiores* compositores contemporâneos, assume a *mais* antiga academia de música do mundo e conta em entrevista exclusiva como a transgressão regerá a tradição” (grifos feitos por mim).

A análise dos dados compreende 33 exemplares, totalizando 42,85% correspondentes às 77 edições desse estudo. Com o uso de superlativos, a equipe editorial hierarquizava a informação sobre o produto ou a pessoa escolhida para compor o espaço principal da capa, reafirmando a ênfase dada ao produto ou a pessoa eleita e ampliava, consagrando, a sua importância no “campo de produção cultural” (BOURDIEU, 1983; 1989). Dessa forma, induzia o leitor que passava os olhos pela capa a investir naquilo que era legitimado como o “maior”, “grande”, “mais” e “melhor”.

O uso de artigos definidos reitera os signos de consagração utilizados nas chamadas principais (GOLIN; CAVALCANTI, 2017). É interessante atribuir sentido para o uso do artigo definido nas chamadas: ele não só indica o gênero e o número, mas, e mais importante, individualiza o produto ou a pessoa citada, designando algo já conhecido pelo leitor e reafirmando o seu “habitus” (BOURDIEU, 2011). As edições a seguir são alguns exemplos dessa constatação: n. 11/1998 – “O diretor”, relacionado a Steven Spielberg e não a outro e qualquer diretor de cinema, n. 13/1998 – “O banquete”, concernente à temática da XXIV Bienal, centrada na antropofagia, n. 53/2002 – “A cor do negro na TV”, diretamente conectada às questões tangíveis à raça, identidade e à representatividade (artigos grifados por mim). No total, trata-se de quarenta e um exemplares em que se faz o uso de artigo definido nas chamadas principais sem considerar a respectiva subdivisão.

As chamadas principais sem a subdivisão, quando não referidas pelo uso de artigo e condizentes predominantemente a alguma pessoa, fazem uso do nome próprio, (re)conhecido pelo leitor. Essa modalidade de chamada compõe vinte e três exemplares: n. 5/1998 – “Woody”, n. 9/1998 – “Basquiat”, n.12/1998 – “Cacilda!”, n. 16/1999 – “Hockney”, n. 18/1999 – “Glauber na cabeça”, n. 20/1999 – “Paul Auster”, n. 21/1999 – “Saramago”, n. 22/1999 – “Picasso”, n. 23/1999 – “Botero”, n. 29/2000 – “João”, n. 30/2000 – “Fausto”, n. 37/2000 – “Peter Brook”, n. 41/2001 – “Caymmi”, n. 50/2001 – “Cecília”, n. 52/2002 – “Chet Baker”, n. 56/2002 – “Mishima”, n. 57/2002 – “Érico Veríssimo”, n. 67/2003 – “Babenco”, n. 68/2003 – “Jobim inédito”, n. 70/2003 – “São Genet”, n. 71/2003 – “Tate Gallery”, n. 73/2003 – “Fellini”, n. 77/2004 – “Zeca Pagodinho?”.

Os treze exemplares restantes são: n. 2/1997 – “No olho do furacão”, n. 3/1997 – “Absolutamente moderna”, n. 8/1998 – “70 anos de equívoco”, n. 24/1999 – “Cuba libro”, n. 31/2000 – “Que arte é esta?”, n. 45/2001 – “Na trilha de todos os sertões”, n. 49/2001 – “À imagem do pai”, n. 51/2001 – “Para ler Walt Disney”, n. 58/2002 – “Retrato do Brasil”, n. 59/2002 – “Diva do avesso”, n. 61/2002 – “Edição especial de 5 anos: Cinema Acossado”, n. 63/2002 – “É só rock?”, n. 69/2003 – “Império”. As chamadas principais sem subdivisão desses treze exemplares seriam vagas se a sua leitura não fosse articulada com a visualidade da capa (a imagem principal), exceto a revista n. 51 que remete a um notório nome próprio, Walt Disney, e a n. 58, a qual alude a uma determinada linguagem artística, a fotografia, e a um local específico, o Brasil.

A citação dos exemplares descritos anteriormente diz respeito não só a índices quantitativos, mas também às temáticas eleitas pela equipe editorial. No primeiro momento parece existir certa abrangência temática advinda do rodízio de editorias presentes nas capas. Porém, isso não se sustenta: a realização do mapeamento dos 77 exemplares indica apenas dois temas, tangíveis a eventos e efemérides culturais. Salienta-se a diferença conceitual entre evento e efeméride: esta, “marcadora de um tempo mais longo, resgata aspectos sobre uma data situada no passado que deve ser lembrada no instante presente”, presentificando o dever da memória por meio da representação de “personalidades que têm bagagem temporal em seu ofício” (GOLIN; CAVALCANTI, 2017, p. 61). Aquele, o evento, é “sinalizador de um tempo mais curto, tem apelo ao instantâneo, ao efêmero, vinculado à lógica da agenda cultural, sempre publicizando aquilo que deve ser percebido, assistido, frequentado, lido e ouvido no presente” (GOLIN; CAVALCANTI, 2017, p. 61).

Os eventos (64) são predominantes em relação às efemérides (13) e eles pautam lançamentos de livros, filmes, CDs, DVDs, shows e mostras artísticas. Observou-se que a maioria dos eventos ocorreu no Brasil ou era sobre o universo artístico brasileiro. Em relação às efemérides, elas evocam a memória pautando comemorações voltadas a figuras consagradas como Cecília Meireles, Glauber Rocha, Carmen Miranda, Paulo Autran, Oscar Wilde, entre outros. Entretanto, três exceções foram verificadas: é o caso da edição de estreia da revista *BRAVO!* sobre os 50 anos do Museu de Arte de São Paulo (Masp), da edição n. 8/1998 concernente a uma discussão sobre o “Manifesto Antropófago” de Oswald De Andrade e da edição n. 63/2002 sobre os 50 anos do rock, focadas na comemoração de uma instituição, de um fato histórico e de um gênero musical, respectivamente.

Salienta-se, por fim, um silenciamento: nenhuma efeméride sobre o campo da Dança foi publicada. A editoria abrange “Teatro e Dança”, entretanto, somente figuras do Teatro são contempladas. Considera-se, portanto, segundo o filtro editorial de *BRAVO!*, que não houve comemoração no campo referido digno de memória para ser editada e publicada, para virar notícia. Trata-se de estratégias de seleção de fatos, como alerta Charaudeau:

Os acontecimentos que se produzem no mundo são em número bem superior ao dos acontecimentos tratados nas e pelas mídias? Convém então se perguntar o que preside às escolhas efetuadas pela instância midiática. Ela o faz em função de dados mais ou menos objetivos na relação com o tempo, o espaço e a hierarquia que convertem o acontecimento em notícia (CHARAUDEAU, 2013, p. 132).

O quadro temporal somado ao espaço e a hierarquia de acontecimentos não foi favorável ao campo da Dança, pois se havia notícia ela não foi definida como relevante, nem como uma notícia atual para ocupar o espaço da capa, nem, muito menos, associada à venda. Charaudeau (2013, p. 133) informa que a atualidade remonta ao que se passa no momento em questão e “é o que dá à notícia seu caráter factual desprovido, em seu princípio, de qualquer qualificação subjetiva e de qualquer tentativa de explicação de sua razão de ser”.

Para apresentar eventos e efemérides nas capas, entendo que foi feito o uso do conceito de “representação” (CHARTIER, 2011; PESAVENTO, 2003). Trata-se das imagens principais. O evento e a efeméride são representados pela imagem de um artista ou escritor, sem ou com a sua respectiva obra, em 56 exemplares.

Quando na capa, esse artista, conhecido e consagrado pelos leitores, agrega capital simbólico à publicação, da mesma forma que, em benefício próprio, ela

ganha capital simbólico, reforçando a revista como uma instância de consagração. [...] Em certa medida, as capas praticam uma espécie de filtragem de quem deve ou não adentrar a revista e a realizam de forma não explícita. Os sujeitos que são associados à publicação, que aparecem na “vitrine” de cada edição, exercem essa função de forma tácita e atuam fazendo cumprir a atitude estética do espectador, que se identifica ou não com o que vê. Quando observamos uma determinada pessoa na capa, estamos vendo, na verdade, a representação do conjunto do seu campo de produção [...]. Assim, apesar de estarem expostos na capa apenas os artistas, está subentendido ali uma rede de instâncias legitimadoras nas quais depositamos nossa crença – mas ficam visíveis somente as “obras singulares” ou o autor delas. É por isso que, algumas vezes, a realidade de uma obra se constitui fora de suas qualidades próprias e passa a se sustentar muito mais na crença produzida a partir dos circuitos de comunicação, numa espécie de simulacro (GOLIN; CAVALCANTI, 2017, p. 59-60).

Dessa forma, o tema é apresentado através de seus criadores, o que centraliza na pessoa e na autoria, no seu valor e em sua afirmação como tal, e facilita a identificação do leitor com o assunto a ser aprofundado no *corpus* da revista (GOLIN; CAVALCANTI, 2017). Além disso, as imagens de artistas e escritores representam o seu produto (obra de arte, música, livro, filme), posto em circulação através da capa. Nos apêndices encontra-se o quadro 1, o qual apresenta os artistas e escritores (Apêndice A).

No montante descrito no quadro 1 (Apêndice A) artistas e escritores brasileiros estavam presentes em 32 exemplares, se sobressaindo em relação aos estrangeiros (29). O espaço da arte brasileira era patriarcal e branco, exceto a capa n. 60/2002, protagonizada por um ator negro, Douglas Silva. Da quantia referida, oito mulheres protagonizaram as capas, dentre elas, uma era negra (n. 59/2002 – a cantora Elza Soares) e uma delas apareceu em duas capas (n. 7/1998 e n. 36/2000 – a atriz Fernanda Montenegro). O mesmo ocorreu no lugar da arte estrangeira: homens brancos ocuparam o maior espaço. Há exceções: dois homens eram negros (n. 9/1998 – o artista Michel Basquiat, n. 48/2001 – o trompetista Miles Davis). Acerca das mulheres estrangeiras, duas artistas brancas protagonizaram as capas (n. 39/2000 – a coreógrafa Pina Baush, n. 44/2000 – a cineasta Leni Riefenstahl).

Considera-se que o universo artístico do contexto histórico desse estudo era produzido, ditado, capitalizado e legitimado pela produção branca e masculina, segundo o jornalismo “perito” de *BRAVO!*. Nota-se a utilização de nomes reconhecidos em seu campo de atuação cultural. Isto é, artistas dotados de “capital simbólico” (BOURDIEU, 2004; 2007). Isto posto, é possível questionar acerca da inovação proposta pela editoria de *BRAVO!*: não houve aposta em novos nomes, pois se priorizou a tradição, a notoriedade, o “capital simbólico” (BOURDIEU, 2004; 2007). Os artistas e escritores destacados nas capas pertenciam às principais editorias da revista,

em menor menção à editoria “Dança”, associada ao Teatro, e a pauta das matérias era ligada a questões atuais daquela temporalidade, trazidas por meio de falas ou entrevistas.

Por fim, sobre o uso dos retratos de artistas e escritores, eles eram apresentados em sua maior parte pelo uso da linguagem da fotografia. Segundo a análise semiótica da imagem de Joly (2012), a sua mensagem plástica era marcada por diversos planos, com ênfase para o plano médio curto (cabeça até o meio do peito), com quadro ausente (fora de campo: imaginário), com enquadramento fechado indicando proximidade, com variações no ângulo da tomada (leve câmera alta, de cima para baixo sugerindo o domínio do espectador ou ângulo à altura da modelo e de frente indicando igualdade entre o modelo e o espectador).

Além das imagens de artistas e escritores utilizadas nas capas de cinquenta e seis edições, ilustrações, obras de arte e fotomontagens constituíram as temáticas das imagens principais das capas restantes, tangíveis a vinte e uma edições. Reafirmo que o espaço da capa é um lugar privilegiado para quem a ocupa, pois é o elemento protagonista do suporte que dá visibilidade à escolha editorial de uma determinada realidade.

Em relação à editoria mais abordada nas chamadas principais, recorro a tabela 2:

Tabela 2 – Editorias das chamadas principais das capas (1997 – 2004).

Editoria	Recorrência na capa
Cinema	19
Música	16
Livros ou Literatura	15
Artes Plásticas	14
Teatro e Dança	7
Ensaio	2
Especial	2
Televisão	2

Fonte: Elaborada pela autora.

Embora a diferença da recorrência das chamadas principais não seja tão distante entre as principais editorias, a Tabela 2 atribui o menor número a editoria Teatro e Dança, e evidencia que Cinema e Música foram as editorias mais abordadas nas chamadas principais das capas. Advindo dessa constatação, questiono por que havia mais destaque para Cinema e Música e menos para as demais. Ao analisar as setenta e sete chamadas principais desse estudo foi verificado que a recorrência na capa por editoria tinha ligação com as temáticas apresentadas anteriormente: o objetivo atribuído aos temas das chamadas principais era apresentar o fato atual, o

lançamento de um filme, a criação de uma música, a abertura de uma exposição, a reedição de um livro, entre outros, principalmente por meio de pessoas reconhecidas em seu espaço atuante. Para dar credibilidade e persuadir o leitor, a apresentação do fato era frequentemente perpassada pela fala da pessoa destacada.

Considerando essas questões, suponho o porquê de os lançamentos e revisitações de filmes e de músicas serem os mais divulgados nas chamadas principais das capas: em se tratando de circulação em nível nacional, o alcance dessas linguagens poderia chegar mais rapidamente ao público leitor do que a leitura de uma obra clássica, a apreciação de uma peça teatral ou a visita a uma mostra de arte nos espaços expositivos citados nas matérias da revista, como o Masp), a Pinacoteca do Estado de São Paulo e as Bienais de Arte de São Paulo.

Frisa-se aqui que se trata de um questionamento, já que há um contraponto: o público leitor da revista investia nela para se aproximar do universo artístico e/ou para poder ser um apreciador/investidor ativo da cultura? Nesse contexto, é possível pensar que o Cinema e a Música alcançavam qualquer tipo de público – do apreciador ao investidor, em diferentes espaços de tempo e de abordagens, podendo existir consumo imediato. A exposição de arte, a peça de teatro e de dança são eventos datados, com local e horário pré-determinados, dificultando o seu acesso.

É necessário destacar que não havia popularização do transporte aéreo no fim do século XX e início do século XXI: tal fenômeno passou a ocorrer entre 2002 e 2012, no Governo Lula, com a disponibilidade de crédito e a demanda de passageiros da classe média. Anterior a esse período, o transporte aéreo era um bem de consumo elitista, quase que exclusivo de classes altas e de executivos em viagens de trabalho⁵⁷. Portanto, leitores da revista geograficamente distantes da região sudeste (detentora cultural via editoração da *BRAVO!*) tinham limitações de acesso às mostras artísticas. Esse contexto dá a entender que o que havia “de melhor” em termos culturais no Brasil estava circunscrito ao circuito SP – RJ, o “centro” do país, o “campo cultural e artístico” do país, e que esse “centro” se dirigia, pelo viés da revista *BRAVO!*, para o próprio “centro”. Dessa forma, a revista era elitista em todos os seus aspectos, conteúdo, público leitor, espaço cultural voltado ao circuito SP – RJ, e que os leitores externos à região sudeste brasileira seriam “brasileiros cultos” interessados na informação, formação advinda dessa região, buscando adquirir conhecimento sobre o que ocorria nos espaços que eram referências culturais, intentando a inserção ou a permanência em um grupo de elite intelectual.

⁵⁷ Dados disponíveis em: <<http://www.ita.br/noticias53>>, acesso em: 24 abr. 2020.

No que concerne à literatura, o acesso em nível nacional aos livros clássicos ou aos livros com boa discussão teórica na temporalidade desse estudo era restrito e dependia de políticas públicas, pois o perfil do mercado comprador de livros no ano 2000 representava 20% da população alfabetizada com mais de catorze anos, sendo os livros não didáticos os mais adquiridos. O fator de compra era o nível de escolaridade, tangível ao superior, 2/3 dos compradores pertenciam aos estratos de renda B e C, 60% dos compradores tinham mais de 30 anos, 53% se localizavam na região sudeste do Brasil e a compra ocorria principalmente em livrarias⁵⁸.

Prosseguindo: as chamadas secundárias remetiam às editorias da revista, com exceção daquela relacionada à chamada principal. Havia predominantemente quatro chamadas secundárias apresentadas no lado esquerdo da capa, editadas uma abaixo da outra, acompanhadas pela editoria a qual se relacionavam, intercaladas com as imagens secundárias e unidas visualmente por uma linha de fundo vertical colorida. As imagens secundárias ilustravam as chamadas secundárias, prevalentemente pela linguagem da fotografia (retratos ou obras). As três primeiras, lidas de cima para baixo, eram pequenas e formatadas dentro de um espaço retangular; a última imagem, fotografia ou ilustração, era apresentada recortada, em dimensão maior que as anteriores e fora da margem da linha vertical de fundo. Tal diferença destacava a última chamada secundária. Havia o uso de duas cores nas chamadas secundárias, uma para a escrita da editoria, outra para a escrita da chamada em si. As chamadas eram curtas e objetivas. Essa configuração gráfica foi lançada na *BRAVO!* e permaneceu até o exemplar n. 49 de outubro de 2001, como pode ser visto nas figuras 11 e 12.

⁵⁸ Segundo a primeira edição da *Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil* (2001), disponível em: <<http://prolivro.org.br/home/index.php/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil-48>>, acesso em: 24 abr. 2020.



Figuras 11 e 12 – Chamadas secundárias da capa da revista *BRAVO!*.
 Fonte: *BRAVO!*, ano 4, n. 37, outubro, 2000; *BRAVO!*, ano 5, n. 49, outubro, 2001.

A partir do exemplar n. 50 de 2001 até o exemplar n. 77, as chamadas secundárias passaram a ocupar a parte inferior da capa, sobre uma linha de fundo horizontal colorida (Figura 13). As chamadas passaram a ser em número de cinco, em função da inserção fixa da editoria “Televisão”, eram listadas uma abaixo da outra e acompanhadas pela editoria a qual se relacionavam. O uso de duas cores nas chamadas secundárias permaneceu tal qual no projeto gráfico anterior. As três primeiras chamadas lidas de cima para baixo eram direcionadas a uma imagem secundária através de uma linha geométrica sutil, do exemplar n. 50 até o exemplar n. 70, com exceção das edições especiais. Do exemplar n. 71 até o n. 77 as imagens foram excluídas das capas. As imagens secundárias diminuíram de tamanho em comparação às imagens secundárias do projeto gráfico anterior. As chamadas nos dois projetos gráficos eram escritas em caixa alta.



Figura 13 – Chamadas secundárias da capa da revista *BRAVO!*.

Fonte: *BRAVO!*, ano 5, n. 56, maio, 2002.

O código de barra e o número do ISSN 1414-980X se situavam alternadamente nos primeiros periódicos até o n. 25 de outubro de 1999, ora na parte inferior à esquerda, ora na parte superior à esquerda, abaixo da letra “B” do título, com predomínio da posição horizontal. A partir do n. 26 de novembro de 1999 até o n. 52 de janeiro de 2002, o código de barra e o número do ISSN foram fixados na parte superior à esquerda, abaixo da letra “B” do título, na posição horizontal. A partir do n. 53 de fevereiro de 2002, exceto o n. 54 de março de 2002, os elementos citados foram fixados na parte superior à direita, na posição vertical, ora posicionados logo após o ponto de exclamação do título, ora situados junto à margem do canto superior direito. Tais elementos são afixados na capa e tem como função a identificação da revista: segundo o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), o ISSN (*International Standard Serial Number*) é um código único e exclusivo do título da publicação ao qual foi atribuído, aceito internacionalmente para individualizar o título de uma publicação seriada, identificando o título de uma publicação seriada durante todo o seu ciclo de existência, seja qual for o idioma ou suporte utilizado⁵⁹; o código de barras guarda informações sobre o produto e assegura o registro de dados. Esses elementos, de ordem burocrática, eram inseridos na capa de maneira sutil porque não interessavam ao leitor, o consumidor, e sim, ao vendedor.

O segundo elemento extratextual, o espaço da contracapa, interno e externo, era destinado exclusivamente à publicação de anúncios publicitários, dos mais diversos, relacionados ou não às empresas patrocinadoras⁶⁰.

Verificou-se o anúncio frequente da seguradora Sul América Seguros no espaço da contracapa externa, enfatizando a prestação de serviço para bens específicos como obras de arte. Já o Banco ABC Brasil S. A. oferecia serviços de gerenciamento de

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.ibict.br/informacao-para-a-pesquisa/issn>>, acesso em: 21 maio de 2019.

⁶⁰ A análise dos anúncios publicitários diz respeito a um recorte, pois foi realizada somente com as revistas físicas. As revistas acessadas por meio de CD ROM apresentam o espaço de publicidade em branco.

recursos por meio da divulgação de incentivo a projetos culturais. Sob o mesmo viés, a empresa *Volkswagen* era anunciada. Anúncios do cigarro *Carlton*, CD da artista inglesa Sarah Brightman, evento *Curitiba Pop Festival*, produtos eletrônicos *Sony*, canais da *Sky* e da *Directv* e prestação de serviço de gestão patrimonial do Unibanco, também estiveram presentes nesse espaço⁶¹. Em contraposição, anúncios destinados à vida doméstica acessíveis pelas massas, como produtos de limpeza da marca *Bom Bril* se fizeram presentes em várias edições. O contraponto na ocupação desse espaço é tangível ao sujeito que os anúncios se destinavam, não sendo propriamente o mesmo de acordo com o poder de compra, acesso e interesse.

Acerca da relação entre os anúncios e o público ao qual eles se destinam, Mcluhan afirma:

A pressão contínua é a de criar anúncios cada vez mais à imagem dos motivos e desejos do público. [...] A firme tendência da publicidade é a de declarar o produto como parte integral de grandes processos e objetivos sociais. Dispondo de grandes verbas, os artistas comerciais passaram a desenvolver o anúncio como um ícone — e os ícones não são fragmentos ou aspectos especializados, mas imagens comprimidas e unificadas de natureza complexa. Focalizam uma grande área da experiência dentro de limites reduzidos (MCLUHAN, 1969, p. 255).

Os anúncios da *BRAVO!* focavam a experiência citada por Mcluhan, desde a utilização de produtos de limpeza em atividades domésticas sinalizadas como prazerosas e divertidas até o investimento em prestadoras de serviço bancário tendo como motivo o incentivo delas em produtos ou eventos culturais.

Em relação ao espaço interno da contracapa, de maior visibilidade comparado ao espaço externo, era utilizado por anúncios diversos, desde produtos de consumo imediato (Pão de Açúcar), bens de consumo duráveis (aparelho celular *Nokia*, automóveis Toyota, Mercedes-Benz, FIAT, Chevrolet e FORD) e bens de prestação de serviços (exposição na OCA – SP, evento musical *Bank Boston Rio Instrumental*, Santander Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, cartão *Citibank*, cartão *American Express*, cartão *Diners Club International*, cartão *Credicard*, Banco Real, Banco Itaú, Banco Unibanco, *Max Blue* – consultoria financeira, *United Airlines*). Percebe-se que os anúncios majoritariamente diziam respeito a bens de consumo que não eram de conveniência, em que o consumo era frequente, imediato e com mínimo dispêndio de

⁶¹ É preciso salientar que se objetivou mapear os anúncios publicitários presentes na revista tendo como finalidade verificar do que se tratavam e para qual público poderiam ser dirigidas. Nesse sentido, a análise da publicidade não compreende leitura de imagem dos anúncios presentes na revista.

recursos, ao contrário, os produtos anunciados eram produtos selecionados a partir de alto poder de compra, muitos dos quais exclusivos e sofisticados.

A lombada, terceiro elemento extratextual, era apresentada através do tipo Americano⁶² e informava dados técnicos do periódico em questão, como o título da revista (em caixa alta, no lado esquerdo), ano da publicação (volume), número e tema (em caixa alta, centralizado) e data – mês e ano (em caixa alta, no lado direito). O tema passou a compor a lombada a partir do ano de 1998 e permaneceu até a edição 77. Através da escolha do padrão da lombada, entende-se que a revista *BRAVO!* sugeria ao leitor a sua posição de guarda: na horizontal, uma empilhada sobre a outra.

A “orelha ou desdobros são extensões da capa, dobrada para o interior do livro” (JAEGER; ADOLFO, 2015, p. 52). A orelha, quarto e último elemento extratextual, esteve presente somente no exemplar n. 1 da revista *BRAVO!*, em outubro de 1997 e abrigou manifestos da revista como o anúncio daquilo que se almejava com a publicação e distribuição da revista:

A primeira revista brasileira inteiramente dedicada a todas as artes. Música – Literatura – Artes Plásticas – Teatro – Cinema – Dança – Arquitetura – Ensaio – Crítica. Os maiores e os melhores textos do jornalismo e da crítica culturais do país: Carlos Heitor Cony, Olavo de Carvalho, Jorge Caldeira, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Wilson Martins, Barbara Heliodora, Fernando de Barros e Silva, Sérgio de Carvalho, Teixeira Coelho, Aurora Fornoni Bernardini, Ivane Bentes, Miguel Sanches Neto, Katia Canton, Pedro Só, Paulo Carneiro, Carlos Conde Sílvio Ferraz, Rogério Sganzerla, Ana Maria Bahiana, Pepe Escobar, Daniel Piza, Francisco Marx, Nelly Novaes Coelho. Fazendo a ampla reportagem, a mais correta análise e a seletíssima agenda mensal da cultura (*BRAVO!*, ano. 1, n. 1, 1997).

Através da indicação textual da primeira orelha, entende-se que tal anúncio trazia consigo um convite bastante convincente para que o leitor se aproximasse da revista no espaço da banca e que ao folhear, investisse nela como leitor.

É a partir desse fato, da ação de folhear, que direciono a apresentação da revista para os elementos pré-textuais, a saber, prefácio, ficha técnica e sumário.

A apresentação da revista *BRAVO!*, intitulada “Cultura para a Cidadania”, realizada pelo *publisher* Luiz Felipe D’Avila, já citada nesse texto⁶³, pode ser compreendida como prefácio porque ela objetivava anunciar a revista, desde o seu período embrionário. Entretanto, a matéria intitulada “Para ler BRAVO!” assinada por

⁶² Há dois padrões de lombada, o Americano e o Europeu. A diferença entre os dois tipos decorre da posição em que se encontra o livro ou periódico e da ordem de leitura das informações da lombada: o padrão Europeu defende que o livro ou periódico deve ser posicionado na vertical e lido de baixo para cima, da esquerda para a direita; já o Americano defende que o livro ou periódico deve ser posicionado na horizontal e lido da esquerda para a direita, de cima para baixo.

⁶³ Ver p. 82.

Wagner Carelli se caracteriza como tal por apresentar a revista de forma detalhada ao leitor.

A ficha técnica “é a parte do livro em que se obtêm as informações sobre os profissionais que atuaram na produção da obra” (JAEGER; ADOLFO, 2015, p. 54). No caso da revista *BRAVO!*, a ficha técnica do primeiro exemplar contém informações como o título da revista, editor, diretor de redação, redação, arte, fotografia, ensaio, crítica, colaboradores, diretor de projetos, projeto gráfico, secretária, publicidade, executivos de negócios, representantes, circulação, nome da editora, ISSN, direitos de reprodução (*Copyright*), impressor, patrocinador e tiragem. Esses dados foram alterados durante a periodização estudada: a tiragem foi retirada e o departamento financeiro foi incorporado à ficha.

No primeiro exemplar a ficha técnica se situou entre anúncios publicitários do Grupo Pão de Açúcar, depois do sumário e anterior a seção “Bravograma”⁶⁴. A partir do segundo periódico, a ficha técnica passou a se localizar depois de um anúncio publicitário, entre a seção “Gritos de Bravo!”⁶⁵ e a seção “Ensaio!”⁶⁶. É preciso salientar que são muitos os nomes que compuseram a ficha técnica da revista ao longo da periodização estudada. Sobre isso, questiona-se aqui sobre quem eram essas pessoas e como abordá-las. Charaudeau ampara informando que:

Se falamos de instância é porque o que preside a produção da comunicação midiática é uma entidade compósita que compreende vários tipos de atores: os da direção do organismo de informação que cuidam da saúde econômica da empresa e de sua organização competitiva; os da programação, ligados aos precedentes de maneira a fazer com que as informações escolhidas tenham um certo sucesso junto ao público; os da redação das notícias e os operadores técnicos, que escolhem tratar a informação conforme sua linha editorial. Todos contribuem para fabricar uma enunciação aparentemente unitária e homogênea do discurso midiático, uma coenunciação, cuja intencionalidade significativa corresponde a um projeto comum a esses atores e do qual se pode dizer que, por ser assumida por esses atores, representa a ideologia do organismo de informação. [...] Nessa instância, o jornalista – quaisquer que sejam suas especificações: generalista/especialista, de escritório/de campo, correspondente, enviado especial, etc. – não é o único ator, mas constitui a figura mais importante (CHARAUDEAU, 2013, p. 73).

No contexto da referência de Charaudeau, prioriza-se a citação de alguns atores colaboradores, aqui elencados por meio da editoria Artes Plásticas: Adélia Borges, Afonso Luz, Agnaldo Farias, Alberto Tassinari, Ana Francisca Ponzio, André Luiz Barros, Angélica de Moraes, Antonio Gonçalves Filho, Beatriz Albuquerque, Berta

⁶⁴ Seção que anuncia estreias e lançamentos mensais de livros e apresentações artísticas.

⁶⁵ Seção do leitor.

⁶⁶ Seção que abria a revista intitulada “Ensaio! A cultura e o momento segundo as ideias, conceitos e iluminações de quem tem o que dizer”.

Sichel, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Diógenes Moura, Eduardo Graça, Elisa Byington, Fernando Eichenberg, Fernando Monteiro, Fernando Oliva, Ferreira Gullar, Flávia Rocha, Georgia Lobacheff, Gilberto de Abreu, Gisele Kato, Hélio Ponciano, Helouise Costa, Hugo Estenssoro, João Farkas, Jorge Caldeira, José Alberto Nemer, José Roberto Teixeira Leite, Katia Canton, Kristin Jones, Len Berg, Leonor Amarante, Lisy Leuba Salum, Luis S Krausz, Luiz Marques, Luiz Renato Martins, Marcelo Rezende, Mariana Barbosa, Martin Grossmann, Natasha Szaniecki, Nirlando Beirão, Olivio Tavares de Araújo, Paula Alzugaray, Pedro Karb Vasquez, Rafael Cardoso, Rafael Vogt Maia Rosa, Ricardo Sardenberg, Rodrigo Brasil, Sérgio Ribas, Sheila Leirner, Simonetta Persichetti, Sonia Nolasco, Tadeu Chiareli, Taisa Helena Palhares, Teixeira Coelho, Vera de Sá, Violeta Weinschelbaum, Viviane Matesco e Wagner Carelli. Tal grupo apresentava-se diverso, de jornalistas culturais de diferentes especificações a críticos e professores de arte.

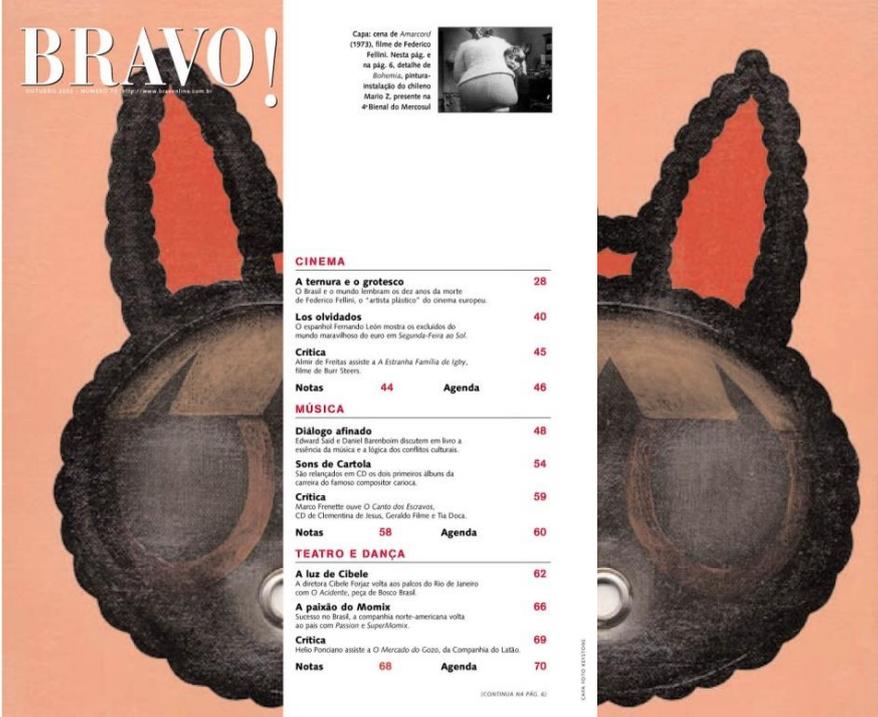
Por fim, o sumário, último elemento pré-textual, é de acordo com Jaeger e Adolfo (2015, p. 54) “uma ordenação sistemática e não alfabética da estrutura do livro”, reproduzindo de forma fidedigna a organização das seções, capítulos, parágrafos e ligando os títulos aos fólios.

O sumário é uma estratégia que anuncia previamente a localização, a seleção de informações e temas que constam no interior da revista, deixando ao leitor a escolha quanto ao que se quer ler, conforme seu interesse e sem a necessidade de folhear ou percorrer toda a revista. Portanto, o sumário desenvolve o papel de estimular e atrair possíveis leitores do periódico, assim como, ajudar o leitor em suas consultas e pesquisas (FRAGA, 2012, p. 41).

O sumário foi apresentado desde a primeira edição até o último exemplar desse estudo em duas páginas intercaladas por anúncios publicitários a começar da contracapa interna. Ele se estrutura em duas colunas a partir das editorias Artes Plásticas, Música, Literatura, Cinema, Teatro e Dança, listadas de acordo com a ordem de importância dos eventos em curso no mês de publicação. A editoria Televisão foi abordada a partir do n. 46, em julho de 2001, trazendo a matéria de capa intitulada “As luzes da TV”. Ela permaneceu no sumário até o n. 77, último exemplar dessa investigação. No decorrer da periodicidade estudada verifiquei que a primeira editoria listada no sumário era condizente com a editoria da chamada principal da capa.

No cabeçalho da primeira página do sumário, dois elementos eram fixos: o logotipo da revista, a imagem principal da capa em pequena dimensão e sua respectiva fonte. No lado esquerdo da página havia uma imagem recortada verticalmente, a direita da página se situava a primeira coluna do sumário. Na segunda página havia outro

fragmento da mesma imagem da primeira página, no alto, à direita, o logotipo, abaixo dele ficava a segunda coluna do sumário (Figuras 14 e 15). A imagem fragmentada na paginação do sumário não era condizente com a chamada principal da capa, ela enfatizava uma matéria do fólio (corpo principal da revista), remetendo às reportagens principais ou às matérias das seções fixas das editorias.



CINEMA

A ternura e o grotesco 28
O Brasil e o mundo lembram os dez anos da morte de Federico Fellini, o "artista plástico" do cinema europeu.

Los olvidados 40
O espanhol Fernando Llodre mostra os excluídos do mundo mainstream do sexo em Segundo-Freix ao sol.

Crítica 45
Almir de Freitas assiste a *A Estranha Família de Igby*, filme de Paul Stamm.

Notas 44 **Agenda** 46

MÚSICA

Diálogo afinado 48
Edward Saei e Daniel Barenboim discutem em livro a história da música e a ligação dos contextos culturais.

Sons de Cartola 54
São relançados em CD os dois primeiros álbuns da carreira do famoso compositor carioca.

Crítica 59
Marco Frenette ouve *O Cantor dos Escravos*, CD de Clementina de Jesus, Celso Fátima e Tia Doca.

Notas 58 **Agenda** 60

TEATRO E DANÇA

A luz de Cibele 62
A cantora Cibele Forjaz volta aos palcos do Rio de Janeiro com *O Acidente*, peça de Rocco Rossi.

A paixão do Momix 66
Sucesso no Brasil, a companhia norte-americana volta ao país com *Passion e SuperMomex*.

Crítica 69
Helo Ponceano assiste a *O Mercado do Gozo*, da Companhia do Latão.

Notas 68 **Agenda** 70

ARTES PLÁSTICAS

Ousadia e prestígio 72
A 4ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, põe em questão a distância entre a arte contemporânea e o público.

Além das fronteiras 78
ZB Panorama muda de rota com artistas consagrados e estrangeiros.

Imagem ancestral 80
CCB-Rio faz mesclagem de arte africana.

Crítica 83
Biselli Furtado escreve sobre Horar e Fio, de Elida Tesler.

Notas 82 **Agenda** 84

TELEVISÃO

Entreter e educar 86
O atendimento educacional dos programas infantis.

Vozes do jazz 90
Multishow traz espetáculos gravados no Festival de Montreal.

Crítica 93
Denise Piva assiste a *Cidade dos Homens*, série da TV Globo.

Notas 92 **Agenda** 94

LIVROS

Abertura no leste 96
A literatura da Hungria ganha mais espaço no Brasil com lançamentos de obras do Prêmio Nobel Imre Kertész.

Lembranças de Hollywood 102
Ná com anos nasce Nathanael West, o autor de *O Dia do Galanhado*.

Crítica 105
Denise Pegorem lê *Mongólia*, de Bernardo Carvalho.

Notas 104 **Agenda** 106

SEÇÕES

Bravograma 8
Gritos de Bravo! 12
Cartoon 14
Ensaio! 17
DVDs 42
CDs 56
Indéitos 108
Saúdeira 114

Excepcionalmente desenhos de publicar a Jacqui Akler

Figuras 14 e 15: Sumário da revista *BRAVO!*.
Fonte: *BRAVO!*, ano 7, n. 73, outubro, 2003, p. 4 e p. 6

A estrutura da divulgação de cada editoria era padronizada: primeiramente havia um bloco de reportagens anunciadas com título e subtítulo e, em seguida, havia as seções fixas das editorias denominadas Crítica, Notas e Agenda. Ao fim, o sumário abarcava as subeditorias da revista, sendo as principais:

- Ensaio! – Seção presente nas 77 revistas, definida como seção de crítica de temas culturais da atualidade e assinada por Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Jorge Caldeira e Fernando de Barros, com revezamento de um sexto nome. Os autores não tinham a mesma ideologia para interpretar e escrever sobre assuntos do universo cultural. Os temas não tinham necessariamente relação com o fólio da revista. Essa seção era a mais comentada pelo leitor segundo “Gritos de BRAVO!”;

- Bravograma – Seção denominada como “A pulsação do melhor da cultura em (mês de publicação): os espetáculos, os livros, a música, as exposições e os filmes em destaque” (BRAVO!, ano1, n. 1, 1997, p.13); presente em todos os exemplares.
- Gritos de BRAVO! – Seção do leitor presente em toda a periodização estudada (exceto na revista n. 1 de 1997), foi aberto espaço de resposta dos ensaístas para comentários do leitor;
- Atelier – Seção assinada por Katia Canton, presente em setenta e seis revistas, não publicada excepcionalmente no exemplar n. 73 de 2003; tratava da produção de artistas reconhecidos em seu ambiente de trabalho, eleita como fonte para essa investigação;
- *Briefing de Hollywood* – Seção crítica assinada por Ana Maria Bahiana sobre os espetáculos de Hollywood e temas afins; presente em sessenta e quatro exemplares, sendo o último o n. 67 de abril de 2003.
- CDs – Seção presente em setenta e quatro exemplares sobre divulgação de música (exceções: n. 1 de 1997, n. 2 de 1997, n. 16 de 1999);
- De camarote – Seção sobre a vida cotidiana contada em uma página por meio da linguagem da história em quadrinhos; publicação fixa na última página da revista, presente do exemplar n. 2 de novembro de 1997 até n. 42 de março de 2001 (41 exemplares), quando foi substituída pela seção Cartoon;
- Cartoon – Seção presente do exemplar n. 43 de abril de 2001 ao n. 67 de abril de 2003, intitulada “Por Umberto Ego e Gilberto Gideleuze”, assinada por Caco Galhardo, com publicação fixa na última página da revista; e do exemplar n. 73 até o n. 77 assinada por Luis Fernando Veríssimo e publicada no fólio da revista;
- Saideira – Seção que substituiu o espaço da seção Cartoon a partir do exemplar n. 68 de maio de 2003, trata-se de crônicas assinadas por Xico Sá;
- DVDs – Seção presente a partir do exemplar n. 51 de dezembro de 2001.

As seções seguintes foram incorporadas ao sumário, mas publicadas em poucos exemplares: Bravo! na internet (vinte e oito exemplares); Ingresso – seção presente no começo da periodização estudada em nove exemplares, assinada por Katia Canton, apresentava novos artistas, grupos ou tendências emergentes como apostas para o campo; Expediente – ficha técnica presente em todas as revistas, seção inserida no sumário de treze exemplares; Equívoco – seção presente apenas no exemplar n. 1, destinada a denunciar equívocos do universo cultural; Crítica do leitor – espaço para crítica cultural do leitor (seis exemplares); Primeiro movimento – “a arte dos novos talentos” (oito exemplares); Folder – seção descartável presente em dois exemplares;

Inéditos – seção inserida a partir do exemplar n. 73 de outubro de 2003, apresentava conto, poema e texto do universo literário.

Considero que havia preocupação da equipe editorial em manter o leitor fidedigno à revista por meio da uniformidade de conteúdo voltado às principais editorias, pois não houve alteração durante a periodicidade na estrutura interna, sendo mantidas as matérias principais e as seções Notas, Crítica e Agenda. A revista assumia o papel de difusão e de análise crítica do conteúdo referido por meio de uma combinação de elementos jornalísticos como reportagens, ensaios e entrevistas. O conteúdo produzido a partir do espelhamento do contexto sócio-histórico, publicado através de gêneros textuais diversos, conteúdo produzido pelo próprio leitor e conteúdo relacionado à obra de artistas emergentes foram apostas que sofreram alterações durante a periodicidade 1997 – 2004. Isso demonstra o cuidado da equipe editorial com a manutenção da informação ao leitor.

O sumário enumera os elementos textuais, os quais se referem ao fólio, ao corpo principal do texto. Na revista *BRAVO!* o fólio remete ao bloco de reportagens das editorias principais, bem como às matérias relacionadas às seções fixas. Salienta-se que nas pautas havia temas específicos e algumas matérias eram compreensíveis por quem possuía conhecimento prévio sobre o assunto abordado (HOFFMANN; TEIXEIRA, 2011). Acerca das pautas, dos acontecimentos elencados, Charaudeau explica:

A seleção dos acontecimentos, operada pelas mídias, impõe um certo recorte, do espaço público e uma certa configuração do acontecimento. A questão e saber quais são os critérios dessa seleção. Distinguem-se dois tipos de critérios, um externo, o outro interno. Os critérios externos estão voltados para o modo de aparição do “Acontecimento”, sendo de três tipos: *o acontecimento surge* em sua factualidade, com um caráter de inesperado, porque não podia ser previsto pelos sistemas de expectativa da vida social, *o acontecimento é programado* pela existência de um calendário que pontua a organização e o desenvolvimento da vida social, *o acontecimento é suscitado* porque é preparado e provocado por tal ou qual setor institucional - particularmente o setor do poder político - que faz pressão junto às mídias com fins estratégicos (CHARAUDEAU, 2013, p. 138).

Os acontecimentos de *BRAVO!* eram pautados pela organização e desenvolvimento da vida social, direcionados pela seção “Agenda”. A maioria das reportagens principais tratava da divulgação de eventos ocorridos com temporalidade próxima à publicação da revista. Dedicava-se também à análise de obras de artistas nacionais e estrangeiros.

Para finalizar a caracterização do objeto por meio de sua estrutura, na revista havia um elemento pós-textual, a errata. Compreende-se que a errata é retificação. Na

BRAVO! ela aparecia como uma nota no fim da seção do leitor, de forma discreta. Acredita-se que o uso da errata, embora caracterizada como uma medida ética da revista frente às produções publicadas, não garantia retificação para o leitor. Devido a sua configuração há dúvidas sobre a sua leitura e, por se tratar de um periódico mensal, o leitor teria que rememorar a matéria lida referente a exemplares anteriores.

A partir da caracterização do objeto, considerando pauta, discurso e preço, é possível apontar para o perfil do leitor: a revista *BRAVO!* estava voltada para um público específico – e não para as massas, para pessoas que já possuíam certo conhecimento sobre o universo cultural, identificado por meio das editoriais abordadas com abordagens analíticas aprofundadas, fugindo do senso comum. Figueiredo (2008) traçou o perfil do leitor a partir de dados obtidos na editora Abril por meio de serviço de atendimento ao leitor, sendo a maioria dos consumidores da revista do sexo masculino, pertencente à faixa etária entre 25 e 39 anos e às classes A ou B, mas não somente essas, já que o consumo cultural não dependia somente do perfil da revista e sim do acesso aos bens culturais. Paggi e Correa (2012, p. 13) retiraram a definição do leitor do *site* da revista *BRAVO!*: ele era “Jovem, qualificado e consumidor da cultura. Espera que a revista o oriente e posicione em suas escolhas”. A linguagem discursiva era voltada a esse perfil de público leitor, sendo atrativa e não tecnicista. Em relação à circulação Figueiredo (2008), utilizando o mesmo método de pesquisa, identificou que o total de vendas correspondia a 20.740 exemplares, sendo 11.370 relacionadas a assinaturas e 9.370 equivalentes a vendas avulsas.

Esse capítulo teve como finalidade apresentar o processo de catalogação e a análise do objeto para que fosse possível conhecer a revista para além da aproximação afetiva construída por mim desde o tempo de formação em arte, durante o curso de graduação. Reitero que o motivo da exaustiva caracterização do objeto, realizada a partir dos elementos aos quais se estrutura uma revista, é justificado pela busca de informações sob o viés de minha formação e de meu lugar de fala ao qual pertencço atualmente, referente aos campos da História e da Arte.

A leitura de estudos em História e em História da Educação, tendo impressos periódicos como objeto-fonte, sinalizados no aporte teórico-metodológico, indicou que o pesquisador carece ter conhecimento aprofundado de seu objeto, pois é a partir de sua materialidade que se procura delinear a intencionalidade do impresso, considerando aspectos de edição, distribuição e circulação, bem como fazer o recorte das fontes de pesquisa, estas articuladas ao problema e as categorias analíticas. Isso posto, posso afirmar que somente através da caracterização que aqui apresentei foi possível pensar

acerca da cultura em nosso país, segundo a revista *BRAVO!*, dirigida a um público seletivo, circunscrito à elite intelectual. Nesse sentido, interesse-me em analisar essa revista para buscar compreender quem eram os agentes sociais da cultura artística, o que, como e por que eles produziam e para quem tal produção artística servia, se para os segmentos elitizados e/ou para as massas.

4 Nos entremeios das fontes históricas: capas e fólio da revista *BRAVO!*

Conforme foi apresentado nas primeiras páginas dessa tese, as fontes escolhidas dizem respeito aos exemplares em que a chamada principal da capa da *BRAVO!* remete à editoria Artes Plásticas. A Arte, portanto, sinalizou a escolha das fontes históricas. Desse modo, entendo que o campo da Arte seja apontado como o chão teórico dessa investigação, sem, naturalmente, desconsiderar o campo da linha de pesquisa em que se situa essa tese, o da História. Nesse capítulo, as fontes históricas serão analisadas, capas e fólio, objetivando identificar os produtores de arte e mapear o contexto histórico artístico referente à temporalidade desse estudo.

Entende-se que as fontes históricas são produções que não foram dadas previamente, e sim, foram instituídas de acordo com a exigência do objeto estudado. A respeito das fontes para a História da Educação, Saviani assegura que:

As fontes estão na origem, constituem o ponto de partida, a base, o ponto de apoio da construção historiográfica que é a reconstrução, no plano do conhecimento, do objeto histórico estudado. Assim, as fontes históricas não são a fonte da história, ou seja, não é delas que brota e flui a história. Elas, enquanto registros, enquanto testemunhos dos atos históricos, são a fonte do nosso conhecimento histórico, isto é, é delas que brota, é nelas que se apóia o conhecimento que produzimos a respeito da história (SAVIANI, 2006, p. 29-30).

Repito aqui que as fontes históricas selecionadas referem-se a 14 exemplares concernentes aos seguintes objetos:

BRAVO!, n. 1, 1997, O gordo ano 50 do Masp; *BRAVO!*, n. 6, 1998, O pote do arco-íris; *BRAVO!*, n. 9, 1998, Basquiat; *BRAVO!*, n. 13, 1998, O banquete; *BRAVO!*, n. 16, 1999, Hockney; *BRAVO!*, n. 22, 1999, Picasso; *BRAVO!*, n. 23, 1999, Botero; *BRAVO!*; *BRAVO!*, n. 31, 2000, Que arte é esta?; *BRAVO!*, n. 47, 2001, O país surreal; *BRAVO!*, n. 54, 2002, A Bienal da cidade; *BRAVO!*, n. 58, 2002, Retrato do Brasil; *BRAVO!*, n. 64, 2003, A pintura da década perdida; *BRAVO!*, n. 69, 2003, Império (Especial); *BRAVO!*, n. 71, 2003 e Tate Gallery; *BRAVO!*.

Os jornalistas culturais, artistas, professores e críticos de arte que assinaram as matérias da editoria analisada perfazem um total de 57 nomes. Nesta soma havia os colaboradores fixos da revista e os convidados, sendo que 37 deles foram responsáveis pelas reportagens principais, entretanto 26 assinaram somente uma matéria das 56 reportagens principais que compõem as fontes. Ao investigar o motivo

desse rodízio de nomes, pude identificar uma das causas, relacionada à temática das matérias: o colaborador tinha “capital cultural no estado incorporado ou objetivado” (BOURDIEU, 2007) a respeito do assunto publicado. Como exemplo, uma reportagem principal teve como tema a “Geração 80” e seguida a ela foi publicada a matéria assinada por Rodrigo Andrade, artista que vivenciou a “Geração 80” (BRAVO!, ano. 6, n. 64, janeiro, 2003, p. 46-48). Destaco que algumas reportagens principais foram desdobradas em vários textos firmados por colaboradores diferentes e em outras havia uma matéria secundária, anexa, composta geralmente de uma página, assinada por um nome diferente daquele que escrevia a reportagem principal, para tratar do mesmo tema, mas com outro olhar (curiosidade, crítica, percepção de um agente do campo), às vezes, com olhar divergente. Tais constatações poderão ser observadas durante a análise das fontes, neste capítulo.

A partir dessa verificação sobre as reportagens principais, entendo que a equipe editorial de *BRAVO!* tinha como preocupação mostrar ao leitor diversas conjecturas acerca do mesmo tema. Isso, devido às demandas intelectuais de seu público leitor, seletivo e qualificado, ou melhor, para manter o “habitus” da elite intelectual leitora da revista. Bourdieu (2011, p. 21-22) indica que “o *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas.”. Na esteira do pensamento do autor e considerando o “habitus” como bagagem socialmente herdada pelo sujeito e como princípio gerador de práticas, penso sobre o que o público leitor da *BRAVO!* lia (e desejava ler) e a sua maneira de ler, sua opinião a respeito do que pensava ao ler as matérias e a sua maneira de expressá-la. Nesse sentido, as distintas abordagens de autores na edição das matérias, sinalizavam, por exemplo, sobre o que seria bom ou ruim de ser consumido. Notadamente tal consumo teria relação com a cultura.

Destaco que todas as matérias da seção Ingresso e da seção Atelier foram assinadas por Katia Canton. A seção Crítica, geralmente voltada a uma exposição ou mostra, foi assinada por vários nomes, num total de 11 colaboradores. Em apenas um exemplar teve duas matérias dessa seção, uma denominada “Crítica” e outra “Crítica da crítica”. Neste caso, foi dada oportunidade de resposta para Emanuel Araújo (BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998), o curador da exposição intitulada *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, criticada negativamente por Daniel Piza na revista *BRAVO!*, ano 1, n. 8, 1998. A seção Notas foi assinada por 20 colaboradores, porém, verifiquei que 16 notícias dessa seção foram publicadas sem creditar o autor. Em relação à seção

“Agenda”, havia itinerância nos autores colaboradores e publicações sem crédito autoral.

No presente estudo, em razão da quantidade de colaboradores, os detalhes concernentes aos seus nomes, formação e matérias foram tabelados e se encontram nos Apêndices (Apêndice B). Aqui, saliento aqueles que mais contribuíram em termos de quantidade de matérias. São eles: Daniel Piza, jornalista cultural que assinou 14 matérias (nove reportagens principais, três na seção Crítica e duas Notas); Gisele Kato, jornalista cultural, assinou 16 matérias (seis reportagens principais e dez matérias em Notas); Katia Canton, artista, professora e jornalista, assinou 19 matérias (uma reportagem principal, três matérias na seção Ingresso, catorze na seção Atelier, uma Nota); Teixeira Coelho, professor, curador e crítico de arte, assinou 8 matérias (sete reportagens principais e uma matéria na seção Crítica). Esses colaboradores eram fixos na revista. Percebe-se que dois deles pertenciam ao campo do Jornalismo e dois ao campo da Arte. Todos agentes sociais relevantes para o seu campo e com capital cultural agregado.

Por fim, o panorama descrito aponta para a proposição deste capítulo, o qual abarca a investigação e análise das fontes de pesquisa da editoria Artes Plásticas, restritas às capas e as reportagens principais do fôlio. As matérias da seção Atelier serão analisadas no capítulo 5. As notícias da seção Notas e as matérias da seção Crítica não serão consideradas para análise.

4.1 Análise geral das fontes: capas e fôlio apontam para o contexto histórico da arte de *BRAVO!* e revelam o conteúdo divulgado e distribuído em escala nacional

Tendo em mente o mapeamento do objeto e agora manuseando e examinando as fontes de pesquisa, foi possível verificar que as capas das fontes (14 exemplares) se situaram na contramão do resultado de análise das capas do objeto da periodização estudada (77 exemplares): a apresentação do produto, a obra de arte em si, se sobressaiu em relação ao uso do retrato de artistas, são sete capas utilizando obras de arte para quatro capas que fizeram uso do retrato. Além disso, três capas foram criadas por meio da linguagem da ilustração. Saliento aqui que todas elas, exceto a n. 69/2003, tiveram como mote da notícia um evento cultural (exposição ou mostra artística).

A verificação quanto ao uso do retrato decorrente do processo de catalogação apontou para o conceito de “imagem-sintoma” abordado por Charaudeau nos discursos da mídia:

O que é uma imagem-sintoma? Uma imagem já vista. Uma imagem que remete a outras imagens, seja por analogia formal (uma imagem de torre que desaba remete a outras imagens de torres que desabam), seja por intermédio de discurso verbal (uma imagem de catástrofe aérea remete a todos os relatos ouvidos sobre as catástrofes aéreas). Toda imagem tem um poder de evocação variável que depende daquele que a recebe, pois é interpretada em relação com outras imagens e relatos mobilizados por cada um. Assim, o valor dito referencial da imagem, o *valor de substituição* da realidade empírica, é enviesado desde a origem, pelo fato de uma construção que depende de um jogo de intertextualidade, jogo que lhe confere uma significação plural, jamais unívoca (CHARAUDEAU, 2013, p. 246).

Partindo do pressuposto de que a imagem de um retrato remete a outros retratos, e nesse caso, a muitos retratos já observados nas capas da revista na periodicidade estudada, questiono o motivo da diferença na utilização do retrato nas capas da editoria Artes Plásticas levando em consideração a numerosa quantidade de retratos inseridos nas capas das demais editorias. Nesse caso, justifico a minha escolha em começar a análise das capas que tiveram algum artista retratado.

Para isso, acredito que seja necessário indicar quem eram os sujeitos retratados, quais obras de arte foram abordadas e quais eram as chamadas principais das capas. Visando a compreensão do conteúdo relativo ao “campo artístico” que estava sendo escolhido, publicado e difundido pela revista para chegar até os leitores em escala nacional, neste capítulo, além da análise das capas dos artistas retratados, serão investigadas as capas em que obras de arte e ilustrações foram protagonistas e as reportagens principais do fólio. Interessa-me, sobretudo, refletir acerca do conteúdo que chegava à periferia brasileira, entendida como o espaço geográfico externo ao eixo SP – RJ, espaço este distante dos eventos culturais noticiados na agenda.

Para compreender as imagens, seu conteúdo e o que elas representam, faz-se necessário considerar a realidade das imagens proposta por Kossoy (2016), a noção de representação de Chartier (2011) e Pesavento (2003), a noção de “sintoma” de Didi-Huberman (2010; 2012, 2013a; 2013b, 2014), a “lógica de mostração” de Boehm (2017), o discurso da mídia tratado por Charaudeau (2013) e as noções de campo e de capital cultural e simbólico de Bourdieu (1983; 1989; 1992; 2004; 2007). Esclareço que as imagens (fotográficas e não fotográficas) serão problematizadas como fontes – suporte de informações e representações do passado, e não como objeto de pesquisa, o que implica em dar a ver as condições de produção, circulação, consumo, apropriação, recepção, arquivamento e agenciamento da fotografia.

Para cada capa dados em comum serão indicados, como a descrição problematizada da imagem (fonte iconográfica) e da reportagem (fonte discursiva), o autor que assinou a matéria e a instituição cultural que situou o evento. Para as reportagens do fôlio, a abordagem teórico-metodológica será diferente, focada nos enunciados dos autores e na utilização das imagens como ancoragem do texto. Antecipo que a análise não será propriamente sobre a produção artística dos artistas e dos eventos culturais anunciados nas capas e no fôlio, trata-se de uma investigação em que as fontes iconográficas e discursivas se sobressaem e são dependentes de seu suporte, uma revista, portanto, pretendo utilizar a arte como mecanismo de exploração e problematização das fontes.

4.1.1 Capas e reportagens das chamadas principais a elas vinculadas: a fotografia e o uso do retrato

Mauad (2014, p. 118) reitera que a fotografia “caracteriza-se como revelação, objetivação do mundo visível, mas dotada de subjetividade, pois demanda a presença de sujeitos que a animem”, sendo “uma espécie de reserva de memória, de arquivo onde se realizam buscas que traçam os percursos do olhar”. Nesse sentido, aponto para as fotografias das capas da revista que utilizaram o retrato como estratégia visual.

O retrato foi destacado em quatro exemplares, todos com artistas homens e estrangeiros, sendo latino-americano somente o último a ser citado a seguir: n. 6/1998 – Salvador Dalí, n. 9/1998 – Jean-Michel Basquiat, n. 22/1999 – Pablo Picasso e n. 23/1999 – Fernando Botero. Exceto Botero, os demais artistas estavam mortos na época de publicação dos periódicos. A fotografia das capas deu sobrevida aos artistas mortos, a morte sobreviveu pela imagem, a imagem prolongou a vida. A imagem recorre e/ou instiga a memória nessa primeira abordagem. Tal observação alerta para o contexto histórico da arte divulgado pela revista, algo determinado e situado no espaço-tempo e não necessariamente em processo, remetendo a dois cenários, um pertencente à Arte Moderna e outro ao da Arte Contemporânea.

Antes de avançar para a análise das capas, importa aqui esclarecer o contexto e as principais características da Arte Moderna e da Arte Contemporânea.

A Arte Moderna é o conjunto de estilos, escolas e movimentos artísticos que surgiu na Europa no final do século XIX, por volta de 1860, como rompimento à tradição acadêmica e perdurou até meados do século XX, abrangendo transformações em diversas linguagens como a pintura, a escultura, o design, a arquitetura e a

fotografia. “[...] os artistas se autoconscientizaram do problema ‘estilo’, e, sempre que o assunto era debatido, começavam a experimentar e a desencadear novos movimentos que usualmente adotavam um novo ‘ismo’ como grito de guerra” (GOMBRICH, 2008, p. 557). No século XIX, os arquitetos rejeitaram a decoração e se propuseram a repensar a linguagem da arquitetura em função de sua funcionalidade, já os artistas descobriram que não era necessário pintar aquilo que viam e que essa exigência acadêmica soava como contraditória. Tais mudanças foram atacadas “até que os impressionistas proclamaram que os seus métodos permitiam representar na tela o ato da visão com ‘exatidão científica’”, algo que hoje sabemos que não é totalmente possível “separar com nitidez absoluta o que vemos daquilo que conhecemos” (GOMBRICH, 2008, p. 562). A partir do Impressionismo, a busca de expressividade e de inovação tanto na maneira de representação quanto nos temas abordados, negando convenções tradicionais, deflagrou em inúmeros movimentos vanguardistas, em novos “ismos”.

O mapeamento de estilos, escolas e movimentos é fundamental para a compreensão e discussão da Arte Moderna. Dempsey (2003) assegura que eles raramente são autônomos, definidos com simplicidade, às vezes se mostram contraditórios e em outras se sobrepõem e que as mais significativas transformações são notáveis em um agrupamento de trezentos estilos, escolas e movimentos. Na revista *BRAVO!* alguns “ismos” foram apresentados vinculados ao tema da reportagem (artista, obra, coleção), como o Fauvismo, o Cubismo, a Pintura Metafísica, o Surrealismo e a Arte Concreta, entre outros.

No Brasil, a Arte Moderna surgiu posteriormente às vanguardas europeias, se consolidando com a Semana da Arte Moderna que ocorreu em 1922, no Teatro Municipal da cidade de São Paulo, por meio dos artistas Lasar Segall (1891-1957), Anita Malfatti (196-1964), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Victor Brecheret (1894-1955), além de escritores, músicos e intelectuais (MEIRA, 2006).

É salutar frisar que a Arte Moderna, em função do contexto sócio-histórico da sociedade moderna – de colapsos financeiros, especulações na bolsa de valores, reivindicações a respeito do trabalho, da revolução industrial, da classe média emergente e do valor do progresso, se encontrava em um regime de consumo linear atendendo ao esquema produção-distribuição-consumo (CAUQUELIN, 2005).

No que concerne à Arte Contemporânea ela surgiu na segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), como ruptura moderna, entretanto, não se trata apenas em datá-la em nosso espaço-tempo, a atualidade, mas

sim em primeiramente compreendê-la como produção artística que pode envolver múltiplos fatores como linguagens artísticas integradas, diversidade de materiais, mescla de técnicas, ideias que conceituam a obra, necessidades e/ou interesses do artista, construção de realidade pensada (simulacro), interatividade, coautorismo, inserção da tecnologia, distinção entre a esfera da arte e a estética e, um fator determinante, a comunicação. Salienta-se que a Arte Contemporânea opera no regime da comunicação por meio da noção de rede (redes conectadas e metarredes), sendo esta “um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas”, depois vêm a autonomia, a saturação da rede, a prevalência da rede sobre o conteúdo e a simulação (CAUQUELIN, 2005, p. 59).

Em uma sociedade marcada pelo avanço da globalização, pela cultura de massa e pelo desenvolvimento das novas tecnologias e mídias, prioriza-se na Arte Contemporânea a ideia, o conceito, a atitude da obra e o processo ao invés do objeto final. Nesse contexto, os artistas possuem grande liberdade de criação, experimentando diversos meios e materiais, e podem causar estranhamento, incômodo, inquietação, medo, falta de compreensão e reconhecimento no espectador de sua obra, sendo esta perene ou efêmera e propositiva, reflexiva. Dessa maneira, as obras não são qualificadas como “arte” sob o ponto de vista tradicional, pois a materialidade empregada pode não desfrutar

[...] do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material de arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto a sua aceitação como arte (ARCHER, 2012, s/p).

Os temas são plurais, fundindo arte e vida, às coisas do mundo subjetivo, à realidade urbana, ao mundo tecnológico e midiático, e o significado pode estar contido na obra e para além dela enfatizando categorias, segundo Canton (2009), como corpo, identidade, e erotismo, política e micropolítica, narrativa, tempo e memória, espaço e lugar e a superação da modernidade. A partir da *Pop Art* surgida na década de 1950, uma enorme variedade de formas e práticas tem surgido como o Minimalismo, a Arte Conceitual, a *Land Art*, a *Op Art*, a *Body Art*, o Hiperrealismo, a Videoarte, a Arte Povera, as instalações, a arte urbana, a Performance, a volta à pintura, o objeto, entre outras⁶⁷.

⁶⁷ Visando esclarecer as formas e práticas citadas ver Costa (2004).

No Brasil, a Arte Contemporânea se desenvolveu na década de 1950 a partir da produção de artistas neoconcretos como Amilcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica (1937 – 1980), Décio Vieira, Osmar Dillon, Hércules Barsotti e Willys de Castro (COSTA, 2004).

Voltando às capas: salienta-se que em dois exemplares o retrato do artista foi vinculado a sua obra, trata-se dos exemplares n. 6/1998 e n. 23/1999: Botero (n. 23), associado diretamente a sua pintura, mostrada no último plano da imagem, e Dalí (n. 6), fotografado com um ovo, elemento simbólico de sua obra. Golin e Cavalcanti (2017, p. 65) indicam que “Essa necessidade de vincular o artista à obra é bem típica no segmento em questão e tende a reforçar o produto que legitima aquela determinada pessoa a estar ali.”. Dessa forma, o direcionamento editorial concerne ao uso de imagens não é provida de isenção e imparcialidade.

A apresentação das capas não seguirá a ordem cronológica de publicação dos periódicos, começarei a leitura e a análise das fontes iconográficas e textuais pelas capas dos periódicos n. 6/1998 e n. 23/1999, com os artistas Dalí e Botero, ambos vinculados a sua obra, para depois fazer referência aos periódicos n. 9/1998 e n. 22/1999, com os artistas Basquiat e Picasso, respectivamente. Para a análise, friso que “ao se tomar a foto na relação proposta por Belting (imagem-meio-corpo), avalia-se a dimensão temporal na e da foto não somente como resultado de um dispositivo técnico, mas, sobretudo, de uma experiência vivencial”, marcadamente constituída de um intercâmbio de olhares permeado pelo tempo, tempo que transcorreu entre o olhar capturado e o olhar que reconhece a imagem fotográfica (MAUAD, 2014, p. 119).



Figura 16: Capa das fontes fazendo uso do retrato de Dalí
 Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 6, março, 1998.

Na edição n. 6/1998, em uma imagem em preto e branco (sem data), o artista moderno Salvador Dalí (1904 – 1989), fotografado por Juan Gyenes (1912 – 1995), aparece atrás de um ovo, elemento recorrente e compreendido como representação do nascimento e da transformação em sua obra. Aparenta ser uma escultura de um ovo erguida sobre a aresta de um pedestal⁶⁸. Na fotografia, apenas o tronco e a cabeça de Dalí são vistos atrás do ovo, tornando este mais monumental que a sua figura, sendo o seu lado direito iluminado pelo contraste de luz e sombra. Tal elemento fotográfico minimiza as características peculiares do artista, como a forma do bigode e a expressão de seus olhos. O artista, franzindo a testa, com os braços cruzados em direção aos ombros, olha para o alto, e não para o ovo. Estas observações causam estranhamento, já que Dalí era um sujeito exibicionista. Por outro lado, ela pode alimentar e reafirmar a sua contraversão e irreverência, caracterizada pelas muitas faces de seu comportamento e de sua obra.

⁶⁸ É possível remeter às esculturas de ovos dispostas na Casa de Dalí em Cadaqués e no Teatro-Museu Dalí em Figueres, ambos localizados na Catalunha (Espanha).

Consciente da importância do artista já reconhecida pela História da Arte e da saturação de notícias a seu respeito, questiono: por que Dalí? Por que Dalí foi estampado na capa do segundo exemplar voltado às Artes Plásticas em uma revista que prezava pela originalidade e pelo melhor da cultura? Dalí era o melhor da cultura nesse período histórico? Por meio da relação entre obra e artista estabelecida nessa fotografia reconhece-se o artista pela sua obra e/ou ao contrário? O tamanho do elemento “ovo” poderia ser equivalente à importância de sua obra? A sua obra estava à altura de seu produtor e vice-versa?

Pergunto, também, o porquê da escolha dessa imagem para a capa e que relação ela teria com a matéria principal anunciada, a qual teve como chamada “O pote do arco-íris”. A chamada da matéria simboliza as grandes e caras exposições internacionais realizadas no Brasil, entre elas, a exposição “Dalí Monumental”, e evoca a repetição da pergunta realizada anteriormente: porque Dalí foi escolhido para ocupar a capa e não Kiefer, De Chirico, Botero, Bourdelle ou Muybridge⁶⁹, os demais artistas que compuseram as exposições internacionais? E mais: na esteira do título da exposição de Dalí é relevante questionar se a sua obra era compreendida como “monumental”. Dalí era um artista “monumental”? O que a matéria da revista *BRAVO!* traria como “monumental”? O conceito de “monumentalidade” tratado na matéria poderia estar saturado?

A matéria relacionada à chamada principal da capa alude à consolidação do mercado de arte no Brasil por meio de exposições milionárias, entre elas, a que foi realizada no Rio de Janeiro, com roteiro mundial, intitulada “Dalí Monumental”. Saliento que a reportagem acerca do artista foi composta sob o olhar de dois jornalistas, tendo como títulos “Salvador Dalí: chega ao Rio de Janeiro *Dalí Monumental*, uma das maiores mostras já realizadas de obras do controvertido surrealista”, de André Luiz Barros, e “A vida desafortada de Avida Dollars: biografia detalha a história de Dalí, o gênio que se entregou à voragem do mercado e às palhaçadas publicitárias”, de Hugo Estenssoro. As matérias integram o tema que foi anunciado no sumário, sobre o artista rotulado como gênio e a pessoa entendida como repulsiva⁷⁰.

Volto aqui ao “pote do arco-íris” e à simbologia dessa expressão, a aquilo que preenche o espaço do pote, o ouro. Entendo que o ouro seria a “monumentalidade” do

⁶⁹ Esses artistas protagonizaram reportagens no fólio da revista e serão apresentados no subcapítulo 4.1.3.

⁷⁰ No sumário consta a seguinte chamada: “Gênio e vergonha: uma das maiores exposições já realizadas da obra de Salvador Dalí começa no Rio de Janeiro seu roteiro mundial. O controvertido pintor surrealista também ganhou nova biografia, recheada de episódios qualificados de repulsivos.” (*BRAVO!*, ano 1, n. 6, 1998).

artista e de sua exposição, sugerida nas matérias de Barros e de Estenssoro a partir da noção de “espaço social” (BOURDIEU, 2011). Bourdieu (2011, p. 19), esclarece que o espaço social “é construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os *dois princípios de diferenciação*”, o capital econômico e o capital cultural.

Explícito aqui à noção de “monumentalidade” advinda da matéria de Barros, sugerida pela ordem quantitativa sob o viés do capital econômico e cultural agregado a sua obra e alargado para a exposição, referente a 360 itens expostos na mostra, um acervo assegurado em cerca de US\$ 120 milhões (1998) e aos adjetivos e substantivos empregados no discurso textual, tais como: “ambiciosa” (a exposição), “valioso” (o acervo), “pesadíssimo” (obras em contêineres), “registradas” (as peças, as obras), “monotonia” (da cor), “repetitividade” (de símbolos), “antimonumentais” (quadros pequenos da melhor fase do artista, entre os anos de 1929-34), “bonachão” (ao encontrar Lacan), “menos soberba” (ao encontrar Freud)⁷¹.

Então a tessitura do discurso da matéria de Estenssoro dizia que Dalí, juntamente com sua esposa Gala, “se entregou à voragem do mercado e às palhaçadas publicitárias” (ESTENSSORO *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 28) buscando a inserção no sistema da arte e a acumulação de capital econômico advindo de sua obra, tratando-a ora como original, ora como falsa.

Uma litografia de Dalí custava, então, US\$ 30 mil dólares nos Estados Unidos, em “edições limitadas” de 100 exemplares. Na realidade, as tiragens eram de milhares, e boa parte delas não era obra de Dalí. Pouco antes de sua morte, já se sabia que o pintor há longos anos assinava folhas em branco, algumas vezes no ritmo de 1.800 por hora. Cobrava US\$ 10 a unidade, à vista e em notas de US\$ 100, que sua mulher Gala, transportava de um país para outro, ilegalmente (ESTENSSORO *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 30).

Os valores da mostra anunciados e a qualificação discursiva aludem ao produto “monumental” do artista, um repertório cultural que foi produzido, distribuído e consumido, mesmo em se tratando de um artista que era “genial, farsante, talentoso, repulsivo –, segundo a época ou o crítico (BARROS *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 24). Compreendo que essas atribuições ao artista sejam condizentes a ele, ao seu “habitus” (BOURDIEU, 2004; 2011), como agente de sua própria arte, um agente que sabia jogar o jogo de seu campo, o campo cultural e artístico, intentando a construção de seu espaço social, legado na contemporaneidade e acessível através de exposições. Fundamentado em Bourdieu, Thiry-Cherques declarou que:

⁷¹ Jacques Lacan (1901 - 1981) e Sigmund Freud (1856 - 1939), psicanalistas importantes em sua época de atuação e historicamente reconhecidos.

O que determina a existência de um campo e demarca os seus limites são os interesses específicos, os investimentos econômicos e psicológicos que ele solicita a agentes dotados de um *habitus* e as instituições nele inseridas. O que determina a vida em um campo é a ação dos indivíduos e dos grupos, constituídos e constituintes das relações de força, que investem tempo, dinheiro e trabalho, cujo retorno é pago consoante a economia particular de cada campo (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 35-36).

Dessa forma, o mundo social foi construído individual – primeiro pelo próprio artista, e coletivamente – pelo discurso iconográfico e textual do impresso periódico investigado, e tal construção comandou “as representações desse espaço e as tomadas de posição nas lutas para conservá-lo” (BOURDIEU, 2011, p. 27).

O conteúdo das matérias principais referentes a Dalí no que tange à noção de “monumentalidade” de sua obra, juntamente com a leitura de imagem da capa, servem de argumento para que Dalí pudesse virar notícia de uma forma não saturada. Sobre isso, Charaudeau alerta que:

Com efeito, a notícia só tem licença para aparecer nos organismos de informação enquanto estiver inscrita numa atualidade que se renova pelo acréscimo de pelo menos um elemento novo; além do mais, é preciso que esse elemento novo seja portador de uma forte carga de inesperado para evitar o que as mídias mais temem – e que depende da representação que têm a esse respeito –, a saber: a *saturação* (CHARAUDEAU, 2013, p. 134).

Reafirmo que o evento cultural, a exposição “Dalí Monumental”, serviu de argumento para que Dalí virasse notícia: o passado se tornou presente, Dalí, artista morto, obteve destaque na capa de *BRAVO!* sob um novo viés, o da exposição no Museu Nacional de Belas Artes⁷² no Rio de Janeiro, local pertencente ao eixo geográfico de eventos culturais no Brasil, com expectativa de grande público, devido à abordagem relacionada ao capital econômico e cultural intrínseco à exposição.

Por fim, a imagem fotográfica exibida na capa apresentou uma nuance sobre Dalí e por isso convidava o público leitor a desvendar o que ele representava como artista e não o motivo pelo qual Dalí se encontrava na vitrine da revista. Dito isso, lembrando a metodologia de Kossoy (2016), a segunda realidade da imagem fotográfica trata de Dalí, de seu “espaço social”, sendo a sua obra resultado de seu comportamento como agente do campo cultural e artístico circunscrito ao seu “habitus”

⁷² O Museu Nacional de Belas Artes é uma instituição pública federal, vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Foi o primeiro museu de artes do Brasil criado oficialmente em 1937 no governo de Getúlio Vargas e reúne um acervo com mais de setenta mil peças, incluindo as obras trazidas por Dom João VI ao Brasil. Disponível em: https://www.museusdoriorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=37:museu-nacional-de-belas-artes-mnba. Acesso em: 19 out. 2020.

(BOURDIEU, 1989; 2004; 2011) e a revista *BRAVO!* a utilizou como estratégia visando a reprodução da distribuição do capital cultural e a estrutura do espaço social.

A partir desse momento, passarei a discorrer sobre a imagem fotográfica da capa com o artista Botero.

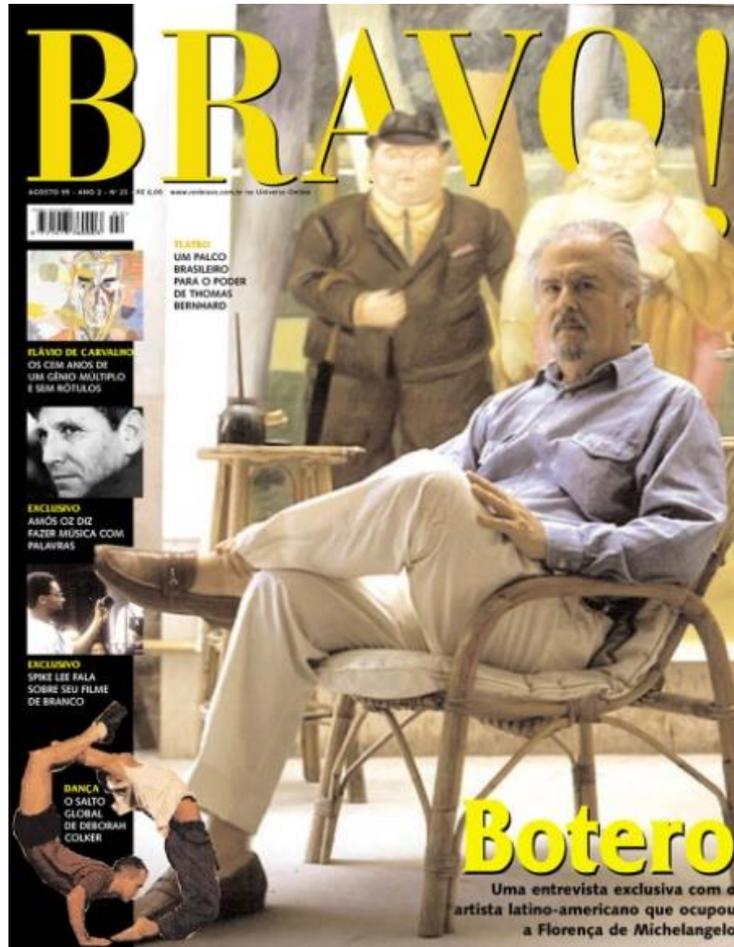


Figura 17: Capa das fontes fazendo uso do retrato de Botero.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 23, agosto, 1999.

Na edição n. 23/1999, Fernando Botero (1932) em traje esporte e com cabelo, barba e bigode grisalhos e arrumados, posa para o fotógrafo Ruy Teixeira. Ele está sentado na diagonal em uma cadeira de vime almofadada, com as pernas cruzadas e com as mãos sobre elas. Seu corpo segue a posição da cadeira, entretanto, o artista inclina a sua cabeça para frente, em direção ao espectador, com firmeza no olhar. Botero, ao contrário de Dalí, se situa no primeiro plano da imagem fotográfica, técnica visual que anuncia a sua importância. Todavia, a sua obra é tão relevante quanto o seu produtor, já que ela aparece sobre e para além do logotipo da revista. Além da tela de pintura há um banco alto com um objeto não totalmente reconhecível, já que as cores e as formas se confundem com a tela.

Ao refletir sobre o uso do retrato na História da Arte, em se tratando do retrato pintado, ele pode ser entendido como um registro de “apresentação do eu” em que artista e modelo eram cúmplices, retrato enquanto elaboração cênica, não registro (do) real (BURKE, 2017, p. 43). Tal elaboração cênica é testemunhada pelo uso de acessórios junto aos modelos, os quais eram compreendidos, segundo Burke (2017, p. 44), como “‘propriedades’ no sentido teatral do termo”, indicando realeza, papéis sociais específicos, fidelidade. Prette (2008, p. 16) concorda com Burke ao reconhecer que “a postura da figura representada, o ambiente que a cerca, os objetos particulares que lhes estão próximos contam quem é, qual a sua função social, quais os seus méritos e o seu poder”. Sobre essas questões, Burke complementa:

Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação (BURKE, 2017, p. 44).

Burke (2017) considera o retrato enquanto elaboração cênica para imagens compreendidas como “testemunhas oculares” as quais apontam para alguma evidência histórica. Aqui, o seu pensamento é trazido para pensar o problema da cultura visual.

Considerando o pensamento desses autores, a imagem fotográfica de Botero, marcada pelo uso do retrato, constituía-se como uma encenação cênica que visava a “apresentação do eu”. Nesse contexto, a pintura ao fundo, a expressão facial do artista, bem como o seu comportamento para posar para o fotógrafo representam uma realidade fabricada em que deveria ser notável o seu amadurecimento e a relação de posse e legitimidade com o estilo da pintura ali exposta que o consagrou, desde a década de 1950, determinado pelas figuras volumosas e subvertidas proporções.

Acredito que a citação de Barthes (1984, p. 27) possa situar tal realidade fabricada: “Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura”. Barthes (1984) afirma que a fotografia de retrato é um campo cerrado de forças em que nele se cruzam, se afrontam e se deformam quatro imaginários: aquele em que o retratado se julga, aquele em que o retratado gostaria que o julgassem, aquele em que o fotógrafo julga o retratado e aquele em que o fotógrafo se serve para exibir a sua arte. Trata-se, portanto, de um sujeito que se sente tornar-se objeto, sendo esse ato a representação de uma luta simbólica no seu campo de atuação. Bourdieu (1989, p. 12) esclarece que

“é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção”.

Além disso, o uso da obra no último plano pode ser entendido como uma estratégia editorial objetivando que o leitor pudesse identificar o artista por meio dela, obra eleita em duas matérias principais de exemplares anteriores (n. 1/1997 e n. 6/1998). A sua obra foi capa no exemplar de estreia da revista (Figura 20) e no *corpus* da matéria principal havia uma fotografia pequena no alto da página direita de Botero; já na edição n. 6 a sua obra integrou uma matéria principal condizente com a chamada principal da capa em que o retrato do artista não foi publicado. Dessa forma, o leitor assíduo de *BRAVO!*, interessado na editoria Artes Plásticas, reconheceria a obra e identificaria o seu produtor.

Vinculada à imagem da capa é revelada a chamada principal, a qual compara Botero com Michelangelo⁷³, em uma tomada de posição determinada por uma exposição de esculturas em Florença (Itália), a cidade conquistada pelo artista renascentista, pressupondo a grandeza da obra do artista latino-americano e a tornando legítima.

A reportagem trata de uma entrevista com Botero, assinada pela jornalista Natasha Zaniecki, sobre sua mostra na *Piazza Della Signoria*, primeiro artista a expor no centro de Florença depois de Michelangelo. Durante a matéria, tal comparação é apontada não só pelo local da mostra, mas pelo interesse e pelos estudos de Botero sobre a arte florentina, especificamente no que tange às influências das técnicas de volume e espaço e sobre a obra do pintor Piero della Francesca (1410-20? – 1492). Em relação ao seu estilo, o artista relatou que:

O humor em minhas obras decorre das proporções que eu utilizo. É como na vida real: se você vê uma pessoa magérrima na rua, você não ri, mas uma pessoa gorda já é engraçada. Então, quando as pessoas vêem essas formas volumosas em meus quadros, elas riem. Eu não trabalho fazendo personagens gordos, eu trabalho com proporções. Tudo no meu quadro possui volume: o personagem, o objeto, o cenário (BOTERO *apud* ZANIECKI, ano 2, n. 23, 1999, p. 59-60).

Aqui, não vou questionar acerca da mentalidade tangível às pessoas gordas observadas nas ruas pelo artista, pois entendo que seria anacrônico. É possível arriscar refletir sobre a diferença corporal que havia na sociedade nos fins dos anos 1950 (período em que o artista chegou ao estilo em que é conhecido) até a virada do

⁷³ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon (1475 - 1564) foi um pintor, escultor e arquiteto italiano representante do Renascimento.

milênio (período referente à matéria), para que esse tipo de comportamento ocorresse. Naquele tempo histórico já havia discussão acerca do sobrepeso e obesidade, porém, a preocupação com a prevalência da obesidade nunca havia atingido proporções tão epidêmicas como nos fins do século XX, isso devido ao acesso aos alimentos (HALPERN, 1999). “A expressão epidemia de obesidade vem sendo usada freqüentemente na literatura médica.” (HALPERN, 1999, p. 175). Tratava-se, portanto, de saúde pública, algo genérico, e não de saúde mental, algo específico para as pessoas que enfrentavam estereótipos negativos ou estigma social pelo fato de estarem em sobrepeso.

Avançando: o meu olhar se fixa na obra de Botero, o qual enfatizava a proporção das figuras em suas composições e por isso não concordava em ser rotulado pela crítica ou pelos espectadores em ser um artista do excesso. Ao considerar o excesso de peso sob o ponto de vista epidêmico, realmente a obra de Botero se situava na contramão de seu estereótipo. Entretanto, ele pode ter sido aplicado à sua obra por analogia, em razão da repetitividade do estilo somada à percepção do corpo em sobrepeso da sociedade no fim do século. A respeito da repetitividade, Botero indicou que se tratava de convicção e não de repetição. Algo a ser questionado considerando a descoberta das figuras volumosas e o tempo de sua atuação como artista, por mais de trinta anos.

Acerca do rótulo, eis uma informação que deu seguimento à entrevista: a jornalista comunicou o artista de que na mostra de sua obra realizada no Masp (1997) em razão de seus 50 anos as pessoas que pesavam mais de 105kg entravam gratuitamente (um dos patrocinadores da mostra foi uma fábrica de balança). Botero desconhecia o fato e o classificou como simplista. Não que fosse um exemplo de humor. Não que fosse a simplificação da obra. Foi um exemplo de banalização da obra, segundo Zaniecki (1999). Banalização aceita e validada pela instituição, o Masp, cujo local o fato ocorreu, mesmo que a convicção do artista fosse relacionada à proporção e ao volume. Eis o jogo dos agentes do campo cultural objetivando o interesse do público pela mostra. Além disso, a associação direta com a forma das figuras pode ser entendida como a experiência estética do público espectador brasileiro sobre a obra de Botero naquele momento temporal ou resultante da falta de “capital cultural incorporado” (BOURDIEU, 2007) relativo à sua obra.

Por fim, o artista criticou a arte realizada no fim do século XX, passando, segundo ele, pela sua pior fase já que estava perdendo o seu propósito, a perenidade. Em relação ao significado, tratar a arte sob o viés político era algo não bem visto por

Botero, o qual compreendia que o intento da arte era apenas o de dar prazer. Eis um contrassenso para um artista da idade contemporânea.

É salutar frisar que Botero, no momento da publicação desse exemplar, já era um artista internacional notório, participava de inúmeras exposições e possuía ateliês em diferentes lugares do mundo – Monte Carlo (Mônaco), Paris (França), Nova Iorque (EUA), Pietrasanta (Itália). “Eu não sou comercial. Faço sucesso. Muito sucesso. Vender quadros não significa ser comercial” (BOTERO *apud* ZANIECKI, ano 2, n. 23, 1999, p. 60). O artista vendia quadros utilizando instituições culturais (galerias) como mediadores, estando, por isso, circunscrito no regime de consumo (relativo ao contexto da Arte Moderna) e não no da comunicação (relativo ao contexto da Arte Contemporânea).

A partir disso questiono acerca do contexto histórico da obra de Botero, o qual não foi citado nesta reportagem, nem nas outras duas aqui já referidas. Moderno ou contemporâneo? Cauquelin (2005) esclarece esses conceitos e interessa aqui compreender a relação entre o termo e a produção artística. A referência não condiz com o sentido estrito do termo, ser contemporâneo, trata-se de critérios e de características intrínsecas à produção, como a não disposição de um tempo de constituição e de formulação estabilizada, os papéis dos agentes do sistema da arte podem ser desempenhados ao mesmo tempo, não estabelecidos por produtores, intermediários e consumidores, a arte não é mais emoção, ela é pensada e pode estar circunscrita à vários e diferentes contextos da realidade, íntimo, político, social, entre outros. Em relação a sua apresentação, ela pode estar no espaço do museu e das galerias e externo a eles, ser construída sob os mais distintos materiais, técnicas e meios e ser apresentada através de linguagens artísticas abrangentes, como a instalação, a performance, a intervenção, a videoarte, a fotografia, entre outras. Nesse sentido, a arte contemporânea inclinou-se ao despreendimento de classificações de obras.

Diante dessas colocações e a partir das características da obra de Botero, a tendência de sua produção parece transitar entre a arte moderna e a contemporânea, sem pertencimento. É necessário estar atento ao fato de que a produção de Arte Contemporânea não é exclusiva à história do tempo presente do artista, ao contrário, ela se enquadra em um tempo histórico e possui particularidades, sobretudo implicando em um pensamento crítico e reflexivo. Botero afirmava que era um artista contemporâneo e que a sua produção era condizente com arte do século em que vivia (século XX), ele se baseava na concepção da arte florentina, mas a utilizava de um

modo moderno, trabalhando com a ideia de composição e volume, solucionando problemas técnicos (ZANIECKI *in* BRAVO!, ano 1, n. 23, 1999). Fica claro que ele não se filiou a nenhum “ismo” da Arte Moderna, buscando o seu estilo por meio de estudos da arte renascentista e o repetindo incessantemente por estar inserido no mercado da arte, por obter sucesso ao vender muitos quadros por intermédio das galerias.

A imagem fotográfica da capa e as declarações de Botero na entrevista apontam para o campo cultural e artístico, especificamente acerca de sua luta como agente tendo como pretensão a manutenção de seu estado de ser (sucesso comercial) e de seu lugar no mundo como artista (notoriedade social). Como foi dito, esta foi a terceira reportagem principal veiculada na editoria Artes Plásticas de *BRAVO!* sobre a obra de Botero em menos de dois anos (BRAVO!, n. 1, 1997; BRAVO!, n. 6, 1998; BRAVO!, n. 23, 1999). De acordo com a catalogação de toda a primeira temporalidade da revista (1997 – 2013), saliento que a repetição de notícias sobre um artista não era praxe e na temporalidade estudada esse fato foi inédito. Nesse caso, por que Botero virou notícia três vezes em tão pouco tempo? Isso foi estratégia comercial para enfatizar a obra de Botero no Brasil, já conhecida internacionalmente? Foi estratégia vinculada a alguma instituição cultural ou ligada ao próprio agente do campo, Botero? Em relação ao seu reconhecimento tardio em solo brasileiro, comparado ao espaço de arte internacional conferido a ele, aponta-se para a possibilidade de Botero ser um artista latino-americano.

A partir dessas considerações, a segunda realidade da imagem fotográfica trata de Botero, visando apresentar o produtor de uma obra já vista/lida pelo público leitor de *BRAVO!* e o torná-lo legítimo em seu campo de atuação em solo brasileiro.

As outras duas capas são ocupadas pelos retratos de Basquiat (n. 9/1998) e de Picasso (n. 22/1999), ambas imagens fotográficas, sendo esta referente a uma cena do cotidiano do artista e de sua mulher Françoise Gilot (Antibes, França, 1951), de Robert Capa, e aquela produzida pela fotógrafa Lizzie Himmel. Começarei a análise pela capa referente a Basquiat.

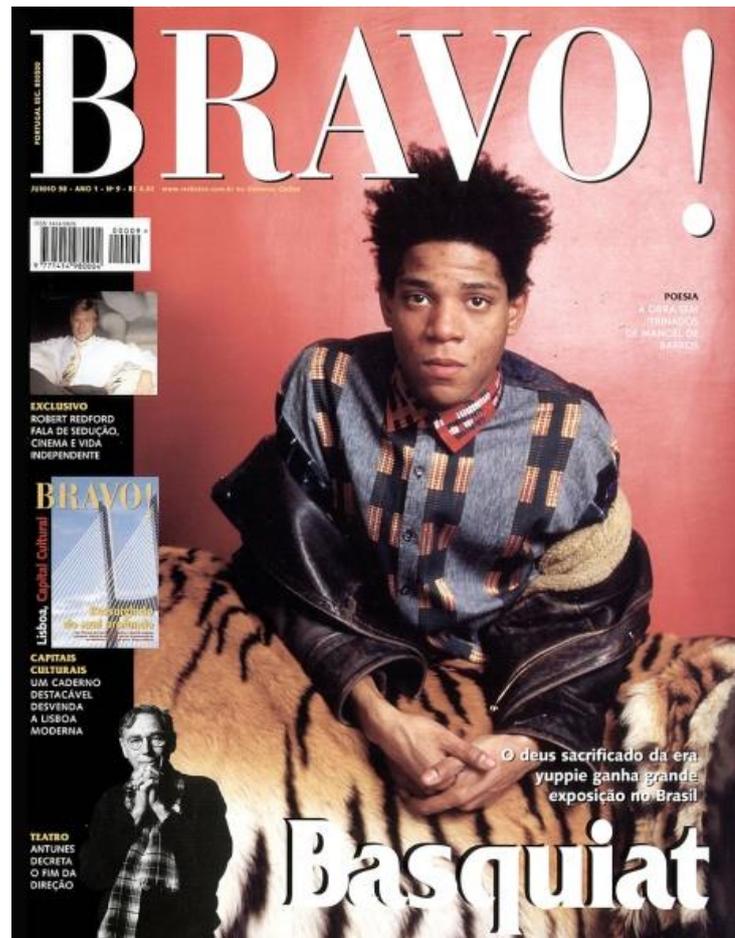


Figura 18: Capa das fontes fazendo uso do retrato de Basquiat.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 9, junho, 1998.

Na edição n. 9/1998, Jean-Michel Basquiat (1960 – 1988), um artista jovem e negro, é apresentado sob o olhar da fotógrafa Lizzie Himmel: ele está sentado de frente para ela, com olhar intimista, reflexivo, com os ombros levemente inclinados e com as mãos juntas sobre as pernas. Basquiat está vestindo um traje urbano, uma camisa totalmente fechada, gráfica e colorida, um casaco de couro preto com pele em seu interior, rearranjado em seu corpo, e sobre as suas pernas há um acolchoado de pele de tigre que se esvai para além do enquadramento fotográfico.

Essa ideia de continuidade ensejou a busca por informações a respeito da fotografia original. Para isso recorri a alguns aspectos da primeira realidade abordada por Kossoy (2016), tangível ao produtor da imagem, o fotógrafo.

Ao buscar informações sobre Basquiat na rede virtual, as fotografias de Lizzie Himmel são mostradas em primeira mão. Ela relatou em uma entrevista que fotografou

Basquiat duas vezes e ambas foram feitas no auge do trabalho do artista⁷⁴. A primeira vez foi por meio de uma contratação para fazer uma reportagem de capa sobre grafiteiros para a *The New York Times Magazine* realizada no estúdio do artista (integra o fólio da revista na reportagem sobre Basquiat). A segunda vez se trata da imagem da capa da *BRAVO!*, datada de 1985. Esta fotografia foi feita cerca de seis meses após a primeira e ao lado esquerdo da imagem, com Basquiat, estava o artista Andy Warhol⁷⁵, com quem aprendeu sobre os valores de arte, dinheiro e fama inserindo-se no mercado da arte.

Retornando à imagem da capa da *BRAVO!*, a postura do artista é invadida pelo uso de acessórios que compõem o cenário: trata-se de uma encenação, como advertiu Burke (2017) e Prette (2008) acerca do uso do retrato na História da Arte. Esta imagem fotográfica se encontra na mesma linha de pensamento da imagem de Botero, a qual foi produzida e publicada na capa tentando apresentar o artista. Entretanto, Basquiat não está acompanhado de uma obra sua. Ela, no entanto, é evocada pelos elementos gráficos e texturizados dos acessórios que ele ostenta.

No que diz respeito à chamada principal, ela remetia ao artista como deus sacrificado ou mártir da era *yuppie* (jovem profissional urbano) e contestava, dez anos depois de sua morte por overdose de heroína, se ele era um gênio precoce ou mercadoria *yuppie* e abordava uma exposição na Pinacoteca do Estado no Parque do Ibirapuera (SP). A reportagem sobre essa chamada continha três matérias de diferentes autores – “Jean-Michel Basquiat: pinturas e desenhos do artista que foi o fenômeno da década de 80 são expostos em São Paulo”, da jornalista Flávia Rocha, “Uma reputação produzida por ideias pegajosas: de como a indústria americana de arte dos anos 80 fabricou Basquiat, o minúsculo talento que virou estrela”, do crítico de arte Robert Hughes e “A rua invade o mundo da arte: invertendo sua trajetória inicial, a obra de Basquiat agora nos faz ver a rua a partir do museu”, do crítico de arte Alberto Tassinari. Percebe-se pelos títulos que a matéria protagonista foi assinada por Rocha e que, junto a ela, a edição de *BRAVO!* oportunizou ao público leitor dois olhares diferentes acerca da arte de Basquiat, escritos por agentes do campo artístico.

⁷⁴ Roselyn Mathews de Phillips conversou com Himmel sobre suas experiências dentro e ao redor do estúdio de Basquiat em Nova York, local onde o artista foi fotografado. Disponível em: <https://www.phillips.com/article/31626048/jean-michel-basquiat-behind-the-lens-lizzie-himmel>. Acesso em: 06 out. 2020.

⁷⁵ Andy Warhol (1928 – 1987) foi um pintor e cineasta norte-americano, representante do movimento *Pop Art*.

A leitura das três matérias deu a entender que Rocha (*in BRAVO!*, ano 1, n. 9, 1998, p. 83) questionou quem era o artista, ora um “grande talento precoce” ou “mero fenômeno da mídia”, articulando tal indagação com a biografia do artista, de “grafiteiro de rua⁷⁶ a estrela do mundo das artes (quando ele tinha 24 anos, suas telas já estavam cotadas em US\$ 25 mil)”. Ela apresentou a exposição a ocorrer na época na Pinacoteca como um local possível de descoberta de sua pergunta inicial, mas, advertiu que: “biografia e arte estão irremediavelmente unidas na obra de Basquiat, e é justamente aí que reside o ponto que divide os críticos: não se sabe se a arte é a mesma sem a biografia”. A potência de sua arte, portanto, era discutível. Na esteira dessas colocações, pergunto se o público leitor de *BRAVO!* pudesse visitar a exposição teria condições adequadas para responder ou gerar hipóteses para o questionamento de Rocha, já que havia dúvida a respeito disso entre os agentes do campo, a “cultura dominante” (BOURDIEU, 2011).

A biografia ou a vida e suas diversas relações são, sem dúvida, ora o ponto de partida, ora a matéria-prima da arte. Arte e vida estão conectadas desde os primórdios na História da Arte e se fundem na produção da Arte Contemporânea. Todavia, Bourdieu (2011, p. 58) recomenda que ao analisar a obra, não se pode reduzi-la ao contexto, como na análise externa, a qual vincula “diretamente as obras às características sociais dos autores (à sua origem social) ou dos grupos que eram seus destinatários reais ou supostos, e cujas expectativas eles supostamente atendem” sem, ao menos considerar “o processo de canonização e de hierarquização” que leva a delimitar o que é o artista consagrado, concernindo, portanto, na consideração da teoria do campo.

Nesse ínterim, quem respondeu a pergunta de Rocha foi uma marca do tempo passado deflagrada pela matéria do crítico Hughes, trazida pela *BRAVO!* como uma edição da crítica *Jean-Michel Basquiat: Réquiem para um Peso Pena*, publicada na revista *The New Republic* em 1988, no mesmo ano da morte do artista. Hughes (*in BRAVO!*, ano 1, n. 9, 1998, p. 84) afirmou que Basquiat foi “absurdamente supervalorizado por marchandes, colecionadores, críticos de arte e, igualmente importante, por si mesmo”, pois a indústria americana de arte estava sentindo necessidade de se revigorar e assim investiu em um artista jovem e negro, “com um

⁷⁶ Busco aqui esclarecer que Basquiat não era garoto de rua, era de classe média alta, estudante de escola privada, de ascendência haitiana, com pai que possuía um edifício de quatro andares no Brooklin e dirigia um Mercedes. O artista saiu da casa da família e parou na rua por opção, local em que começou a grafitar com Al Diaz. Conheceu Warhol e se ligou a ele para produzir arte. Para manter a drogadição, vendia suas pinturas (*BRAVO!*, ano 1, n. 9, 1998).

toque do ‘primitivo’”, que não tinha estudo em arte, mas que dispunha de intuição estética. Saliento que o grafite estava na moda nos anos 80. Mais que isso, relembro o regime de comunicação da Arte Contemporânea descrito por Cauquelin (2005). Desse modo, segundo o crítico, quem fabricou a reputação de Basquiat foi a indústria americana de arte através de algumas ideias “pegajosas”, a saber: a ideia racista do negro como naïf, um fetiche sobre o infalível frescor da juventude, uma obsessão por novidade para animar o mercado, a deslizada da crítica de arte em promoção e de arte em moda, a mania de arte-investimento que aboliu o tempo de reflexão e o apetite deslumbrado do público por talentos autodestrutivos. Hughes considerou que a fama de Basquiat foi uma reputação instantânea conveniente à crítica dos anos 80 e que ele somente voltou aos holofotes em função de sua morte.

Essa relação entre artista e indústria de arte apontada por Hughes não pode ser atrelada ao conceito de indústria cultural, discutido amplamente na virada do século XX. Teixeira Coelho discorre sobre tal conceito:

[...] a cultura, feita em série, industrialmente, para o grande número, passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. E produto feito de acordo com as normas gerais em vigor: produto padronizado, como uma espécie de kit para montar, um tipo de pré-confecção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome. Uma cultura perecível, como qualquer peça de vestuário. Uma cultura que não vale mais como algo a ser usado pelo indivíduo ou grupo que a produziu e que funciona, quase exclusivamente, como valor de troca (por dinheiro) para quem a produz. Esse é o quadro caracterizador da indústria cultural: revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado, sociedade de consumo (COELHO, 1980, p. 6-7).

Pensar em indústria cultural implica em considerar o processo industrial de um objeto-coisa em sua fabricação, voltado ao consumo imediato e pouco reflexivo. Basquiat era um artista e produzia a sua arte, mesmo com todas as inferências a ele atribuídas como a drogadição, a perda de senso estético, o trancamento em seu estúdio visando à produção artística para a venda imediata (BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998). O seu processo não era industrial, nem padronizado.

Nesse contexto, a indústria de arte citada na matéria de Hughes pode incorrer ao sistema da arte, ao mercado da arte, ao regime de comunicação da Arte Contemporânea (CAUQUELIN, 2005), e, por sua vez, aos agentes do campo cultural (BOURDIEU, 1989; 2011). Nesse sentido, é possível apontar para a atuação dos agentes do campo cultural e artístico inseridos no regime de comunicação da arte

produzida por Basquiat, objetivando o reconhecimento do artista e a consolidação de sua produção artística.

Por fim, a matéria de Tassinari mirou para a contribuição da obra de Basquiat: o mundo das ruas visto no museu e por este legitimado.

[...] nas obras com fragmentos pictóricos, também os fragmentos são outros tantos sinais. Eles decaem para uma caligrafia das ruas à medida que possibilitam que a rua invada o mundo da arte. Abusando do termo, é uma troca de sinais entre o artístico e o não-artístico que se opera nas melhores obras de Basquiat. É uma operação simples. [...] Uma operação simples, mas também direta, e que garantiu uma força para a obra de Basquiat que outras obras vindas de pinturas de rua não conquistaram (TASSINARI *in* BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998, p. 86).

Em síntese, a obra de Basquiat passou do espaço das ruas para as galerias e museus de arte. Tais instituições culturais legitimaram o grafite, uma manifestação da arte urbana como arte e, por ele ter advindo das ruas, passou a mostrar um mapa da sociabilidade das cidades. Basquiat fazia uso de desenhos anatômicos em suas pinturas – caveiras, ossos, rostos, máscaras –, palavras, marcas, símbolos e frases desconectadas, e a mensagem de sua arte era política e social, criticava o poder, o racismo, o colonialismo e o conflito de classes.

Isso posto, acredito que seja necessário voltar a refletir sobre a ocupação do retrato de Basquiat na capa de *BRAVO!* aplicando o modo de pensar relacional ao espaço social do produtor: “o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais”, nesse caso atrelado ao campo artístico, “é um espaço de relações objetivas entre posições” aqui tomado pelo artista consagrado, “e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros” (BOURDIEU, 2011, p. 60).

No primeiro momento entendo que a agenda tenha sido a motivação da capa. Refere-se à divulgação da obra do campo artístico e cultural protagonizada por vários agentes, da instituição cultural aos produtores culturais, curador e investidores. Mais que isso, o segundo momento concerne à difusão da obra de um artista jovem, negro, morto, que teve prestígio e projeção internacional. Nesse caso, a morte e as questões a respeito da relação arte e vida surgiram como notícia não saturada (lembrando Charaudeau, 2013) em se tratando de um campo preponderantemente branco na época da publicação. Além disso, a obra de Basquiat foi compreendida como Arte Contemporânea, notícia até então inédita e autêntica nas capas de *BRAVO!* da editoria Artes Plásticas.

Por fim, a imagem fotográfica da capa projetou o artista no auge de sua carreira, uma imagem construída pela indústria – os agentes do campo, assim como a sua arte. Basquiat não se encontra na rua grafitando, ele posa e ostenta luxo, o luxo advindo de sua arte e somente dela, algo autêntico perpetuado pela fotografia.



Figura 19: Capa das fontes fazendo uso do retrato de Picasso.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 22, julho, 1999

Na edição n. 22/1999, Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973) é apresentado em uma fotografia de uma cena do cotidiano na praia em preto e branco, com a sua esposa Françoise Gilot (Antibes, França, 1951), de Robert Capa. A sua jovem esposa, com um vestido longo e adereços praianos, sorridente, é mostrada em primeiro plano caminhando, sem olhar para o fotógrafo, ao passo que Picasso, atrás dela, de pés descalços, segurando um guarda sol para ela e vestindo bermuda e uma camisa estampada aberta, encarou a câmera, descontraído.

Trata-se de uma imagem “sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013a) já que ela atravessou o tempo e se reposicionou na história quarenta e oito anos depois de

registrada por Capa por meio da ocupação da capa da revista estudada, com outro uso e função, tocando outra realidade.

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210).

Tal concepção para a imagem fotográfica da capa resgatada em um arquivo parece ser uma armadilha potencial no sentido de busca de sua compreensão, já que as cinzas tocam uma nova realidade perpassada pelo impresso periódico. A imagem fotográfica foi produzida no espaço íntimo do cotidiano do artista e passou a ocupar o espaço público, o novo real, a vitrine de uma revista disponibilizada e compartilhada com muitos olhares, os do público leitor. Tal reposicionamento indica que a imagem referida não se encontrava no tempo presente do momento de publicação da revista e é justamente por isso que ela é capaz de tornar visíveis “as relações de tempo mais complexas que incumbem a *memória na história*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213). É preciso, portanto, olhar para a imagem e interrogá-la no tempo presente para que história e imagem sejam questionadas.

Para avançar, inauguro o interrogatório: em se tratando de um artista que viveu 93 anos, que começou a sua carreira como artista prematuramente e que produziu uma arte múltipla, perpassando por várias fases, até o último dia de sua vida, por que a capa de *BRAVO!* dizia respeito a uma imagem “sobrevivente” de uma cena do cotidiano de Picasso para fazer referência a duas exposições no Brasil ao invés de uma de suas obras? Qual é o motivo de escolha de uma fotografia dando relevância a uma de suas mulheres? Por que escolheram Françoise Gilot e não Olga Khoklova, Dora Maar, Marie-Thérèse ou Jacqueline Roque, que também foram suas mulheres? Diante disso, reforço e repito a pergunta: por que escolheram Gilot para estar com Picasso na capa de *BRAVO!*?

Na tentativa de refletir acerca dessas questões busquei informações nos títulos das chamadas da reportagem, sendo os seguintes: chamada da capa – “Picasso: duas grandes exposições no Brasil trazem a luz e a sombra da obra de um gênio do século”; chamada do sumário – “O gênio em dois momentos: exposições trazem ao Brasil obras de Picasso com o lúgubre dos anos de guerra e o lúdico dos anos de paz”; o título da reportagem do fôlio assinada pelo crítico de arte, professor e curador Teixeira Coelho – “Picasso, guerra e paz: duas exposições no Rio trazem a produção do artista nos anos

de guerra e a cerâmica que ele só começou a criar depois” e o título da matéria anexa à reportagem principal assinada pelo cineasta Sergio Oskman – “Homenagem ao filho pródigo: Málaga anuncia novo museu do artista, e o barbeiro de Picasso expõe sua coleção”.

Em relação aos três primeiros títulos citados, há repetição no que tange ao número de exposições (duas), à adjetivação do artista como “gênio” e à caracterização das fases de sua obra (guerra e paz). Saliento que somente o público leitor provido de capital cultural e por isso conhecedor do conjunto da obra de Picasso reconheceria que “guerra e paz” remetiam às fases de produção de sua prática artística, a pintura e a cerâmica, respectivamente, e também à pintura de dois painéis, alegorias, pintados nas paredes da abóbada de uma capela em Vallauris, de um lado, *A Guerra*, e do outro, *A Paz* (1952). A cerâmica foi deixada de lado pelo movimento moderno (COELHO *in* BRAVO!, ano 2, n. 22, 1998), não sendo uma linguagem tão conhecida como a pintura, sendo revisitada no período de publicação do periódico.

Dessa forma, entendo a necessidade de uma informação clara, dissonante, encontrada no terceiro título a respeito da produção de cerâmica do artista, além de situar geograficamente as exposições a ocorrerem na época no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. A exposição “A cerâmica de Picasso” foi realizada na Casa França-Brasil e “Picasso – anos de guerra” foi apresentada no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ)⁷⁷. O título referente à matéria de Oskman fugiu totalmente do propósito discursivo da reportagem principal, pois apresentou novos fatos sobre Picasso e sua obra, a inauguração de um museu na cidade natal do artista, realização possível graças à doação de 131 obras da nora de Picasso, Christine Ruiz-Picasso, viúva de Paulo, e uma pequena coleção do acervo do Museu Picasso em Buitrago del Lozoya, pertencente a Eugenio Arias, o barbeiro do artista que ganhou vários presentes-obras em 30 anos e os juntou para formar a sua coleção. Por último, nada parece referenciar Gilot, onde ela se encontra, nas entrelinhas?

De acordo com a reportagem principal, Picasso, o artista do século XX, “símbolo da arte contemporânea” teve como referências o maneirismo italiano, Velázquez, Goya, Cézanne, a antiguidade romana e a cultura africana, além de outras fontes⁷⁸. Ele

⁷⁷ No *box* “Onde e Quando” da reportagem, a BRAVO! divulgou que ambas as mostras ocorreriam também em São Paulo no Masp e que “A cerâmica de Picasso” seria exposta em Salvador, no MAM. Esta informação era relevante, pois tornava o evento acessível ao público leitor interessado em visitar as mostras. Lembro que no começo dos anos 2000 não havia a facilidade de acesso à programação dos eventos culturais de modo online como ocorre na atualidade.

⁷⁸ O maneirismo italiano representou um estilo ou um momento de transição entre a Alta Renascença e o Barroco e se caracteriza por apresentar tendência para a estilização exagerada e atenção para os

tornou-se patrimônio no momento em que “Aquilo que era um fato da arte (restrito, singular, não inevitável, complementar) passou a ser um fato da cultura (comum, básico, indescartável).” (COELHO, ano 2, n. 22, 1998, p. 48). Para compor a sua obra final o artista fazia muitos estudos, o que abarca longa preparação, envolvimento, enfrentamento de técnicas, materiais expressivos e com a própria linguagem artística ao qual se comprometia. A sua pesquisa estética revela a sua criação artística, revolucionária e tangenciada na vida, na vida se fazendo, e expressou uma realidade outra, uma existência outra, como é possível constatar a seguir:

Mostrar um objeto ou pessoa sob diferentes pontos de vista ao mesmo tempo, desdobrando simultaneamente todas suas possibilidades relativas de existência, e isso sem abandonar ou destruir a superfície plana da tela (revolução provavelmente maior que a da mais recente arte sem suporte tradicional), revelou-se uma proposta perturbadora, incômoda. E que, a exemplo das teorias estremecedoras divulgadas por Einstein sobre o espaço e o tempo em 1905, dois anos antes de vir à luz a tela *Demoiselles d'Avignon*, só fez consolidar-se e exibir seu potencial criador com a passagem dos anos. Quando um artista se funde assim tão íntima e amplamente com o espírito de sua época, sua vida será longa. Como sua obra. (COELHO *in* BRAVO!, ano 2, n. 22, 1998, p. 48).

Isso posto, tudo que era relacionado a Picasso aparentava ser relevante, já que ele foi compreendido como patrimônio cultural, logo, era um artista com capital cultural agregado. Tais exposições seriam, portanto, um grande marco histórico e cultural. Na esteira desse pensamento encontrar-se-ia a imagem da capa. Não convicta, continuo interrogando tal imagem e buscando compreender o motivo de sua função na capa da revista. Recorro a “lógica de mostração” (BOEHM, 2017), a aquilo que se mostra e que vejo na fotografia, o visual, sem entrelinhas, sem ponderar o invisível, no caso, Gilot. Considerarei a informação dissonante verificada na análise comparativa das chamadas e títulos, voltada à produção de cerâmica. Pergunto, onde e em que momento de sua vida Picasso começou a produzir cerâmica?

Primeiro surgiu o período de guerra, a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) e a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), e Picasso sobreviveu a ele resistindo, defendendo a paz (seu desenho da pomba tornou-se símbolo mundial), produzindo uma arte de denúncia, marcada pelo desespero, pelo sofrimento, pela violência extrema, pelo horror, representada pela obra *Guernica* (1937), mas, mais que isso, o artista expressava o instinto de vida, a incorporação das próprias experiências ao fato

detalhes formais, afastando-se dos cânones renascentistas. Diego Velázquez (1599 – 1660) foi um pintor espanhol do período do Barroco, importante retratista. Francisco de Goya (1746 – 1828) foi um pintor e gravador espanhol do período do Romantismo e do Rococó. Paul Cézanne (1839 – 1906) foi um pintor pós-impressionista francês, artista cuja obra influenciou artistas e movimentos do século XX.

histórico, a vida que continuava rente à guerra e para além dela. Picasso se filiou ao Partido Comunista Francês e, diferente de Botero, declarava que jamais considerou “a pintura simplesmente para dar prazer, como uma distração, posto que eram minhas armas. Com o desenho e as cores sempre quis penetrar um pouco mais na consciência do mundo e dos homens” (PICASSO *apud* S/A, 2007, p. 74). A obra de Picasso carrega consigo a postura política que o artista afirmava ter. Nesse período, teve Dora Maar como modelo recorrente.

No pós-guerra, sobreveio a paz e junto a ela a produção de cerâmica em Vallauris (sul da França), quando Picasso já tinha mais de 60 anos. “O resultado são peças que se exibem por vezes mais como esculturas e pinturas, do que propriamente como aquilo que se entende por cerâmica” (COELHO *in* BRAVO!, ano 2, n. 22, 1998, p. 53). Neste período Picasso teve como musa Françoise Gilot, a qual, na fotografia, está no lugar em que Picasso começou a produzir cerâmica. A cena é de felicidade e de paz, ser feliz cotidianamente nas suas mais íntimas relações e em um lugar que pertence à cidade habitada. Picasso conheceu Gilot quando ela tinha 23 anos em 1943, com quem teve dois filhos (Claude, 1947, e Paloma, 1949), a relação durou até 1953 quando ela o abandonou.

Ao consultar a biografia de Picasso, é explícito que muitas mulheres fizeram parte de sua vida amorosa, Olga Khoklova, Jacqueline Roque, Dora Maar e Marie-Thérèse, além de Gilot, sendo as duas primeiras casadas oficialmente. As mulheres de Picasso serviram de inspiração para a produção de sua obra. Dentre essas mulheres, Gilot renunciou o pintor espanhol, sobreviveu a ele e não se afastou de sua pintura, as demais foram oprimidas por Picasso ao ponto de enlouquecerem (Dora Maar foi internada em clínica psiquiátrica) e de uma delas cometer suicídio. Em *O Beijo* (1925) pode ser percebida a atração sexual que se transformava em ferocidade:

O Beijo é uma forma possessiva e cruel de devorar. As partes do corpo, em especial aquelas que possuem atividade sexual, transformam-se em protagonistas de uma imagem na qual o casal está descomposto, como se estivesse com as peças mal colocadas. Os olhos se transformam em bocas e vulvas, adquirindo uma autonomia do que possui vida própria dentro de uma perspectiva agressiva e selvagem (S/A, 2007, p. 64)⁷⁹.

A obra do artista espelhava o seu comportamento com as mulheres, sendo as suas relações marcadas pelo abuso, submissão e desamparo. Berger (1999) discutiu acerca dos usos e das convenções em relação à presença social de uma mulher em comparação a do homem a partir de pinturas de nus de mulheres e do contexto do fim

⁷⁹ Referência da Coleção Gênios da Arte: Picasso.

do século XIX, época vivida por Picasso no início de sua vida. O autor (1999) relatou que a presença social de um homem era relativa ao poder (moral, físico, comportamental, sexual, econômico, social) que ele corporificava, de acordo com a sua credibilidade, podendo ser uma presença fabricada. Por sua vez, a da mulher correspondia a sua própria atitude em relação a si mesma, definindo o que era possível ou não fazer através de gestos, voz, opiniões, roupas. A presença social de uma mulher era condicionada à guarda de um homem e a ela era imanente à vigia dupla, fiscalizando tudo o que era e tudo o que fazia. “Isso poderia ser simplificado dizendo-se assim: ‘*Os homens atuam e as mulheres aparecem*’. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas.”, transformando-se em objeto, “objeto de visão” e julgadas como um panorama (BERGER, 1999, p. 49). A partir desse cenário, entendo que nas obras de Picasso, as suas mulheres não estavam nuas como elas eram, mas como ele as via.

Considerando a sugestão de Burke (2017), o qual acredita que as imagens como testemunhas oculares devem ser utilizadas junto a outros tipos de evidências históricas, a imagem fotográfica da capa de *BRAVO!* em que uma aparente felicidade articulada à natureza foi retratada pode ser entendida como uma lacuna biográfica do artista e compreendida como “representação” (CHARTIER, 2011; PESAVENTO, 2003) por projetar uma alegoria, a paz e a guerra, simbolizada por Françoise Gilot. A paz e a guerra relativas à produção do artista e também ao contexto social e simbólico: Gilot não posou para o fotógrafo, ela “tomou posição” no enquadramento fotográfico, diante da imagem, sendo que a dimensão estética se transformou em posição política, ela rasgou a posição de mulher objeto, ela o abandonou (DIDI-HUBERMAN, 2018). A representação foi uma construção feita a partir do novo real da imagem fotográfica que retornou das cinzas. Ou via a tríade “imagem-meio-corpo” de Belting (2005):

Compreende-se a produção das imagens como um ato simbólico e as imagens nascem da necessidade de simbolização. Trata-se de uma experiência histórica, pois as imagens se reciclam no processo contínuo de produção de sentido, daí a possibilidade de as imagens como símbolos acamparem em corpos diferentes e se tornarem novas imagens em novos processos de simbolização. Esse processo revela aspectos interessantes da sociedade que produz e recebe imagens. Em momentos diferentes, certas imagens, com sentidos comuns, entram em ação para animar valores e transformar o mundo onde os corpos habitam. (MAUAD, 2014, p. 115).

Além disso, em se tratando de Picasso, de um “artista-patrimônio”, o capital cultural e simbólico que lhe era atribuído justifica a escolha do retrato de Picasso para a capa, mas não fundamenta a escolha da imagem investigada.

Perguntar o motivo pelo qual os retratos de Dalí, Botero, Basquiat e Picasso ocuparam as capas de *BRAVO!*, bem como a forma como foram expostos, me levou a considerar primeiramente o reconhecimento destes artistas no contexto histórico da arte e em seguida o capital cultural e simbólico que lhes é atribuído. A legitimação os coloca em lugares de destaque como o espaço das capas porque são tidos como referências no campo artístico e assim seguem graus de hierarquização. Depois, questões do campo tangíveis aos seus agentes sociais, artistas, exposições e instituições culturais, conduziram-me a pensar sobre como o sistema da arte oportuniza espaço (ou não) para determinados artistas, inclusive para que os mesmos possam ser bem ou mal apresentados. E no caso da revista, isso se relaciona com o capital econômico das instituições, aspirantes de visitantes.

As imagens fotográficas das capas instigaram dúvidas em relação à proposição do artista retratado, já que foram mostradas através de universos visuais com significados diferentes – relacionados ao “espaço social” (BOURDIEU, 2011), à “apresentação do eu” (BURKE, 2017), ao campo (BOURDIEU, 1983; 2004; 2011) e à noção de representação (CHARTIER, 2011; PESAVENTO, 2003), e somadas às chamadas principais, viraram notícias não saturadas.

As reportagens vinculadas às chamadas principais das capas foram assinadas principalmente por jornalistas (André Luiz Barros – Dalí; Natasha Zaniecki – Botero; Flávia Rocha – Basquiat). Somente um crítico de arte assinou uma reportagem principal (Teixeira Coelho – Picasso). Esse dado indica que as fontes discursivas sobre arte foram elaboradas principalmente por agentes do campo do jornalismo, interessados e dedicados à cultura, não com formação específica no campo artístico, envolvendo o público leitor pela notícia de um fato novo e vinculado a um artista notório e, junto a ela, a crítica da produção artística.

4.1.2 Capas e reportagens das chamadas principais a elas vinculadas: o uso da obra de arte e da ilustração

As capas da subseção anterior foram agrupadas pela característica em comum observada de forma transparente, o uso do retrato. As dez capas que pertencem a esta subseção no primeiro olhar se mostraram diversas, parecia haver um arquivo rizomático difícil de organizar e de propor convergências, mesmo tendo a arte como elemento partilhado. Didi-Huberman (2012, p. 211), baseado pela obra *Mnemosyne* de

Aby Warburg⁸⁰, propõe uma arqueologia do saber das imagens concernente a um trabalho tanto de imaginação quanto de montagem, o que implica em “arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas”. Trata-se de uma montagem de diversos tempos, o anacronismo histórico das imagens. O autor sugere tal abordagem inclusive para imagens plurais como fotografias, estampas, pinturas, máscaras, ilustrações, objetos, entre outras. Ele afirma:

A montagem – pelo menos no sentido que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequências. Ao contrário, é um novo modo de *expor visualmente as discontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história. (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 399-400).

No caso dessa investigação, as imagens não oferecem diversidade tão ampla, utilizando a linguagem da fotografia como ferramenta elas são voltadas a obras de arte e ilustrações. É a partir dessa observação que arrisquei construir montagens das dez capas da revista *BRAVO!* próprias desta subseção, a seguir.

Em sete exemplares (Figuras 20 a 26), fotografias de obras de arte ocuparam o espaço principal da revista, enfatizando a produção artística de seu produtor, possivelmente mais reconhecível que ele, ou focando na exposição em que o seu produtor estaria presente. Entendo que tais imagens representam o seu produtor, na medida em que ela presentifica quem está ausente e apresenta uma pessoa ou um grupo, no caso, o artista ou um coletivo de artistas (PESAVENTO, 2003; CHARTIER, 2011).

O primeiro agrupamento de imagens fotográficas das capas reúne imagens de obras vinculadas a seu produtor na chamada principal da capa.

⁸⁰ A obra *Atlas Mnemosyne* agrupava 79 painéis com aproximadamente 900 imagens (todas reproduções), os quais eram instalados na biblioteca de Warburg. Com ela, o autor “pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas” (SAMAIN, 2011).



Figuras 20, 21 e 22: Capas das fontes fazendo uso de obra de arte.

Fontes: BRAVO!, ano 1, n. 1, outubro, 1997; BRAVO!, ano 2, n. 16, janeiro, 1999; BRAVO!, ano 3, n. 31, abril, 2000, respectivamente.

O segundo agrupamento reúne imagens de obras que representavam exposições coletivas relativas às chamadas principais.



Figuras 23, 24, 25 e 26: Capas das fontes fazendo uso de obra de arte.
 Fontes: BRAVO!, ano 4, n. 47, agosto, 2001; BRAVO!, ano 5, n. 58, julho, 2002, BRAVO!, ano 6, n. 64, janeiro, 2003; BRAVO!, ano 6, n. 71, agosto, 2003, respectivamente.

Nos demais exemplares (três) que compõem o *corpus* dessa investigação, fez-se o uso da linguagem da ilustração para compor as capas. Em duas revistas, n. 13/1998 e n. 54/2002, as capas representaram uma mostra artística coletiva.



Figura 27, 28 e 29: Capas das fontes fazendo uso de ilustração.

Fontes: BRAVO!, ano 2, n. 13, outubro, 1998; BRAVO!, ano 5, n. 54, março, 2002; BRAVO!, ano 6, n. 69, junho, 2003, respectivamente.

A apresentação das capas seguirá a ordem dos agrupamentos mostrados anteriormente, porém, como será considerado o conjunto de capas, a escrita não será dedicada a cada capa de forma prolongada, exceto para a revista de estreia (n. 1/1997), pela qual começarei a análise, a seguir.

O primeiro exemplar (n. 1/1997), com a imagem da obra *Monalisa* de Botero, uma mulher com rosto volumoso e inexpressivo, faz-se notar por se tratar de uma

“imagem-sintoma” (CHARAUDEAU, 2013), aquela que nos faz remeter à memória, em situações outras de espaço e tempo, eis a estratégia editorial da revista.

Nesse caso, a pintura de Botero incide no tempo através da memória, imediatamente ligada a um ícone que se tornou popular, a obra *Mona Lisa* ou *A Gioconda* (1503 – 1507) de Leonardo D’ Vinci. Tal analogia poderia cativar o público leitor e instigá-lo ao consumo da revista. A *Monalisa* como “imagem-sintoma” justifica o seu lugar na capa da revista ao representar uma série de mostras que estava ocorrendo no Masp devido à comemoração de seus cinquenta anos, e não uma obra de Michelangelo, Monet ou Portinari, os outros artistas que participaram do evento, além de Botero. Destaco aqui que cada artista teve o seu período expositivo, não tendo o caráter de mostra coletiva. Botero foi o último artista a ocupar o espaço do museu.

A pintura de Botero foi associada a ele, pois dizia respeito a uma exposição individual do produtor, mas, a chamada principal não fez essa referência: a reportagem teve como abordagem uma instituição cultural, o Masp, em função de um evento comemorativo. Esta foi a primeira reportagem da editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!*, assinada pelo sociólogo, jornalista e escritor Jorge Caldeira e que teve como título “Masp ano 50: todo poder ao povo. O clube fechado de 56 sócios recebe um milhão de visitantes no aniversário. Onde vão ficar as divisórias que separam a elite da massa?”.

Caldeira (*in BRAVO!*, ano 1, n. 1, 1997, p. 26) traçou uma análise histórica do museu enfatizando que o seu processo de construção foi “antropofágico” e o seu sucesso foi da “contribuição milionária de todos os erros”. Isso ocorreu devido a Assis Chateaubriand, sujeito conhecido do campo da comunicação que fundou e manteve o museu por meio de artimanhas políticas: “Ele escolhia o doador e arrancava o dinheiro” (CALDEIRA *in BRAVO!*, ano 1, n. 1, 1997, p. 27). Depois, um acordo com o presidente Juscelino Kubitschek tornou o Masp sociedade civil a partir da indicação de 45 sócios vitalícios pertencentes à elite paulistana, em seguida, passou a 56 sócios. Esta elite teve oportunidade de administrar o museu 47 anos depois, em 1994, com a presidência de Júlio Neves: “[...] aos chamados aristocratas coube a era de popularizar um museu que só lhes valia como passe social para certos eventos sociais” (CALDEIRA *in BRAVO!*, ano 1, n. 1, 1997, p. 35). Criaram um ambiente formal no subsolo com tapeçarias, bronzes e peças antigas e o segundo andar ganhou divisórias “para ficar parecido com museus do gosto dos dirigentes” (CALDEIRA *in BRAVO!*, ano 1, n. 1,

1997, p. 35)⁸¹. Mudanças modernas ou conservadoras? Nesse contexto, as mostras de Botero, Michelangelo, Monet e Portinari, foram planejadas estrategicamente como chamamento do povo ao espaço do museu da elite, objetivando “sucesso na sociedade de massa” (CALDEIRA *in* BRAVO!, ano 1, n. 1, 1997, p. 35).

Retornando a imagem fotográfica da capa, o foco do primeiro exemplar da revista *BRAVO!* não versou exclusivamente sobre a produção do artista em que a sua obra foi protagonista da capa, ela foi coadjuvante. E, além disso, dividiu espaço com a produção de Michelangelo, Monet e Portinari. Isso, redigido na reportagem intitulada “Biscoito fino para a massa: O Masp comemora 50 anos com exposições que são antes de tudo um grande evento de mídia e marketing. E isso é ótimo.”, de Teixeira Coelho.

Nesta matéria, Teixeira indicou que o evento teve um grande anúncio de marketing e por isso as exposições foram vistas como um evento da mídia e não como uma ocasião para uma experiência estética. Ele criticou acerca da experiência instantânea da multidão ao somente passar pelas obras famosas, porém relatou que o Masp ofereceu às massas uma coletânea de artistas que tem poder de expressão, cada qual em seu contexto sócio-histórico: “Da arte como narrativa analítica de um mundo que lhe é exterior (Portinari, Botero) à arte que mergulha dentro de si na busca de seu núcleo indivisível (Monet, Michelangelo). Um bom panorama.” (COELHO *in* BRAVO!, ano 1, n. 1, 1997, p. 39). Nesse sentido, houve o que pensar e ver em arte no Masp. Por fim, a imagem fotográfica da capa figurou o fólio da revista, mas ensejou a leitura do público leitor através de seu protagonismo como “imagem-sintoma” e, arrisco dizer, o convite à visita ao museu.

Diferente da imagem da capa da revista n. 1/1997, todos os exemplares seguintes evidenciaram em suas capas obras de arte e ilustrações com a mesma função, a “representação” (CHARTIER, 2011; PESAVENTO, 2003). Tais imagens estavam diretamente associadas a seus agentes, sendo o artista produtor ou a exposição que viria a ocorrer, como ficou evidente na apresentação dos agrupamentos imagéticos. Respeito a noção de representação dos autores referidos e aqui não penso em reduzir a sua importância, entretanto, sinto falta de embasamento teórico para essas imagens, potentes e diversas, pois, somente as entendendo dessa forma elas me parecem encarceradas.

⁸¹ Antes da presidência de Júlio Neves, o segundo andar do Masp apresentava as exposições em uma sala aberta, sem divisórias, e as obras eram mostradas em cavaletes de *crystal* — *placas* de vidro encaixadas em um bloco de concreto. Os cavaletes de cristal, desenhados por Lina Bo Bardi (1914 – 1992) — autora também do projeto do edifício —, foram introduzidos em 1968, na inauguração do museu na sede da avenida Paulista, aposentados em 1996 e trazidos de volta em 2015. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-2020>. Acesso em: 23 out. 2020.

Dito isso, não cabe aqui questionar o motivo pelo qual elas vieram a se tornar capa da revista, nem, muito menos, fazer uma análise formalista indicando os seus símbolos. Não se trata disso, não objetivo escrever História da Arte. Refiro-me ao viés da História Cultural perpassado pela História da Educação, concernindo, portanto, em como abrir o território dessas imagens para pensar sobre a escrita da História redigida pela perspectiva da revista *BRAVO!*. Opto, em abrir, perfurar, rasgar as imagens a partir do conceito de “sintoma” de Didi-Huberman (2012, 2013a, 2014), diferente de “imagem-sintoma” de Charaudeau (2013). Para fazer a leitura das imagens abordando a experiência do ver do referido autor faz-se necessário compreender as imagens como dialéticas, em que “devemos fechar os olhos para ver quanto o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”, isso a partir de dois posicionamentos, relacionado à forma – tautológico e visual, e às relações de sentido estabelecidas entre sujeito e objeto – presencial, ótico e tátil (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

Segundo Didi-Huberman (2014) o sintoma revela diferenças entre imagens e discursos, as suas falhas de comunicação, os seus conflitos e as suas incomensurabilidades. O mundo dos sintomas põe em jogo uma diversidade de montagens e de heterogeneidades, trazendo à superfície elementos que não reconhecemos, que sabotam a identificação simbólica percebida pelo senso comum. Portanto, o sintoma não diz, o sintoma tem de ser interpretado e dito por alguém. Dessa maneira, buscarei nas imagens das capas aquilo que não é familiar, isto é, a sua forma sintomática, sem desconsiderar o suporte em que elas estão inseridas.

O exemplar n. 16/1999 teve a sua capa tomada pela pintura *Portrait of an Artist (Poll with Two Figures)* (1972) do artista inglês David Hockney (1937). A pintura da capa mostra uma paisagem com duas figuras masculinas em um dia ensolarado, uma nadando embaixo d'água em uma piscina e uma figura masculina vestida olhando para o nadador. A piscina faz parte da casa do artista, na Califórnia. A reportagem sobre Hockney, do jornalista Daniel Piza, anunciou o artista como um dos mestres do figurativismo contemporâneo e a sua exposição na Galeria Sud do *Centro Georges Pompidou*, em Paris. Piza (*in BRAVO!*, ano 2, n. 16, 1999, p. 77) destacou: “Esse homem cheio de prazeres não quer partilhá-los conosco, mas partilhar o prazer de poder tê-los”. Entendo como sintomático a relação entre público e privado, permeada pela vida íntima e redirecionada através da linguagem da pintura. A técnica da pintura utilizada pelo pintor pode ser entendida como um modo de comunicar a sua experiência íntima ao espectador. Caberia aqui pensar acerca dos temas da vida diária

passíveis de torná-los públicos, os quais revelariam origens, manifestações emocionais, vivências significativas e representações de experiências⁸².

O exemplar n. 31/2000 contou com uma fotografia (sem título) pertencente ao projeto *Êxodos* (2000), com exposição itinerante pelo mundo, do brasileiro Sebastião Salgado (1944), que se intitulava jornalista e não artista. A fotografia, em preto e branco, retrata uma criança sozinha, um menino que leva a mão em seu olho com olhar contido, “um olhar fixado no dentro, um olhar de quem sabe dos limites do próprio corpo. Não é, definitivamente não é um olhar social, sociável. Dele se percebe o estar ali. Dêitico, aponta para si” (REQUIÃO, 2002, p. 238). Um menino que parece ter percorrido uma trilha, em retirada, em um terreno pedregoso, sem posses. Ao fundo, um trem em movimento ocupa a linha do horizonte. O *Projeto Êxodos* foi realizado ao longo de sete anos, em viagens por quarenta e sete países, incluindo o Brasil. A reportagem sobre Salgado continha duas matérias, a principal, assinada pelo jornalista e escritor Nirlando Beirão sob o título “O estrangeiro: Sebastião Salgado registra excluídos e população em fuga em 47 países e agora mostra a arte e a tese de *Êxodos* no mundo inteiro, a maior mostra fotográfica individual da história”, começando por São Paulo, no Sesc Pompéia, e uma matéria anexa, do jornalista Hugo Estenssoro, “O incômodo paradoxo: é a estética que faz de Salgado um grande fotógrafo de nosso tempo, não sua intenção de sacudir as consciências”. Discordo em parte da explanação de Estenssoro e explicito o que Beirão comentou sobre o que viu na exposição:

O que se vê em 360 painéis (e os 1200 slides), é gente em fuga, populações em movimento, exilados, refugiados, emigrados, rejeitados – milhões e milhões de criaturas a quem a palavra lar subitamente escapuliu, na súbita explosão de um obus, na surpresa avassaladora de um ciclone ou de terremoto, na premência da fome, no anseio de ascensão social, na urgência de um abrigo ao genocídio e à intolerância (BEIRÃO *in* BRAVO!, ano 3, n. 31, 2000, p. 28).

Para refletir acerca do sintoma, considerei o contexto histórico em que esse periódico foi publicado e distribuído, em abril do ano 2000, época em que foram comemorados os 500 anos do Brasil. O que havia para comemorar? O que havia para comemorar em um país desigual como o Brasil da virada do século? O sintoma é relacionado às fronteiras culturais e à solidariedade humana, à perda e à construção de novas referências e à necessidade de olhar para as próprias mazelas, do Brasil e do mundo, de olhar para fora de nós, para o outro.

⁸² Pensamento estruturado em Cotton (2013), a qual reflete sobre a vida íntima como tema da fotografia contemporânea.

Pesavento (2006) relatou que a construção de novos pertencimentos advinda da derrubada e do erguimento de novas fronteiras globais produz novos recortes e separações. Vivemos em um mundo sem fronteiras no que concerne à mobilidade e às discussões, entretanto o mundo globalizado necessita de educação quanto à acomodação de identidades e alteridades, do semelhante e do díspare, isso porque a concepção em relação às fronteiras se ancora na territorialidade, na geopolítica, se desdobra no político e avança para os domínios da construção simbólica o que desencadeia no confronto entre identidade e alteridade, definindo nós e o outro, nós pelo outro. Respalhada em Bourdieu (1989), Pesavento (2006, p. 10-11) afirma que as fronteiras são construções culturais e simbólicas e que

[...] importa pensar o conceito de forma mais ampla: fronteira como margem em permanente contato, como passagem a proporcionar mescla, interpenetração, troca e diálogo, que se traduzem em produtos culturais. Assim, as fronteiras remetem à vivência, às socialidades, às formas de pensar intercambiáveis, aos *ethos*, valores, significados contidos nas coisas, palavras, gestos, ritos, comportamentos e idéias (PESAVENTO, 2006, p. 10-11).

Seria sintomático compreender a urgência das políticas para as fronteiras culturais, da micropolítica às políticas públicas, voltadas ao direito à paz, à vida e à dignidade humana e se houvesse uma fissura, refletir acerca das fronteiras geopolíticas relacionadas aos direitos humanos, à habitação, ao direito à terra, à nacionalidade e à imigração. Além disso, o sintoma é atrelado ao pensamento sobre o que é ser humano e como este se coloca no mundo, se instala no mundo, vive, convive e responde aos desafios da existência.

O exemplar n. 47/2001 apresentou uma imagem (sem título) do artista americano Joseph Cornell (1903 – 1972)⁸³, a qual representava uma exposição com mais de trezentas obras do movimento surrealista, orçada em R\$2,5 milhões, a ocorrer no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) na cidade do Rio de Janeiro. O Surrealismo foi um movimento artístico do século XX que se caracterizou pela busca de liberdade formal e da incorporação do sonho e do inconsciente, e que teve como expoente notório o artista Salvador Dalí. A imagem de Cornell aparenta ser uma gravura em metal com tons terrosos, a forma foi composta por linhas suaves, luz e sombra.

⁸³ “Fascinado por balé, literatura e ópera e grande admirador de personalidades femininas do palco e do cinema, Joseph Cornell (1903-1972) homenageou estas artes dedicando-se a valorizar objetos abandonados e relíquias do passado, organizando-os em caixas de madeira que lembram pequenos ‘santuários da imaginação’. Através de fragmentos capazes de resgatar a memória e evocar o romantismo, sua maneira tão particular de colecionar traz à tona o encantamento pelas personagens e lugares retratados.”. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/museologia/cornell/index.html>. Acesso em: 25 out. 2020.

Identifica-se a figura de um homem vestindo farda de militar e dois copos transparentes com líquido e colheres dentro deles. Um deles se encontra posicionado no rosto do homem e a colher dá forma ao seu olho.

A reportagem principal teve como título “A experiência surreal: uma grande exposição no Rio se soma à onda internacional de exibição do Surrealismo, movimento cujo sentido flutua com as imprecisões de seus limites”, assinada por Teixeira Coelho. O autor questionou acerca da sensibilidade surrealista ativada e afirmou que ela não se tratava do recurso ao choque, nem ao deslumbramento, o belo, o horror, o assombro ou a admiração, apontando para a provocação da sensibilidade do estranhamento:

[...] estranhamento de encontrar-se num ponto onde real e imaginário, instante e duração, a vida e seu contrário, tragédia e irrelevância e outros desses pares de opostos deixam de ser vistos como contraditórios e mutuamente excludentes e permitem perceber algo diferente sobre a vida e a arte (COELHO *in* BRAVO!, ano 4, n. 47, 2001, p. 58).

Nesse caso, compreendo como sintomático o desaprender, a desconstrução da realidade. Desaprender não significa a morte do aprender, mas um ressuscitar para as novas ou outras coisas do mundo, como sugere o poeta Manoel de Barros (1994). Penso que é a partir do descabido, daquilo que nos silencia e daquilo que nos causa estranheza, que podemos desordenar, despir, delirar, desconhecer, descontinuar, descobrir, desequilibrar, desviar, desdobrar, desvelar⁸⁴.

O exemplar n. 58/2002 exibiu a fotografia intitulada *Lola* (1999), de Cláudio Elisabetsky, representando quatro mostras simultâneas (MAM/SP, Galeria de Arte do SESI/SP, Casa Triângulo/SP, Instituto Moreira Salles/RJ) e uma série de livros acerca da história, da produção e da variedade da fotografia no país. Trata-se da linguagem da fotografia contemporânea brasileira. A fotografia da capa mostra a sombra centralizada de uma criança, uma menina de perfil. Não há nada além dela, nem chão, nem suporte, nem fundo. Há apenas a menina e a cor, quase sem contorno de sua forma corporal, com diferença na luminosidade ou brilho na cor verde⁸⁵.

A reportagem consistiu em três matérias, “Documento e contaminação: exposições de obras de pioneiros contemporâneos, em São Paulo e no Rio, traçam um painel das tendências da fotografia brasileira”, assinada pelo fotógrafo, pesquisador, crítico, curador, jornalista e professor Pedro Karp Vasquez; “A coisa morta e a arte de ver: a fotografia ultrapassa sua limitação original quando é incorporada pela produção

⁸⁴ Reflexão apoiada em minha dissertação em Artes Visuais (CANSI, 2016).

⁸⁵ De acordo com informações a respeito do fotógrafo no site Itaú Cultural, em *Lola*, a menina é apresentada imersa em um suave azul. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21870/claudio-elisabetsky>. Acesso em: 25 out. 2020.

artística contemporânea”, de Teixeira Coelho e “O outro Verger: uma mostra de 600 fotos de Pierre Verger, com mais de 400 inéditas, confirma a grandeza do fotógrafo obscurecido pelo etnólogo”, assinada pelo filósofo e fotógrafo João Paulo Farkas. Vasquez escreveu sobre o percurso histórico da fotografia brasileira segundo a mostra ocorrida no MAM/SP, desde o legado da coleção de Dom Pedro II até a fotografia contemporânea, caracterizada pela produção livre e experimental. Coelho destacou que não cabia à fotografia contemporânea o reconhecimento de objetos da realidade, e sim, um modo de representação decorrente da expressão definida por um pensamento abstrato complexo ao qual se interpunha sucessivas mediações entre si e o real. Por último, Farkas reconhece a qualidade e a grandeza da obra fotográfica de Verger caracterizada por uma perspectiva livre e criativa, pela preocupação documental e pela inventividade tonal.

O regime sintomático não se limitaria aqui à representação de um recorte da realidade e a sua documentação e sim, daria destaque à invisibilidade da realidade, o que é ou se tornou opaco e desvalorizado como a narração de uma história qualquer, a apropriação e o arquivamento de fragmentos da realidade e a ressignificação pela fotografia, a reiteração do passado por meio do corpo na fotografia, do uso de traumas, inquietações e intimidade e de objetos e espaços que normalmente ignoramos ou desconsideramos (COTTON, 2013).

O exemplar n. 64/2003 expôs a serigrafia *Acrobats* (1982) de Alex Vallauri, artista que nasceu na Etiópia e se radicou brasileiro, considerado o precursor do grafite no Brasil. *Acrobats* representou uma exposição no MAM de São Paulo sobre a Geração 80. Esta, diz respeito a artistas que se destacaram por explorar a linguagem da pintura, quase banida da arte naquele período temporal. A imagem retrata três figuras estilizadas de acrobatas, em movimento circular – contínuo e infinito, com cores que seguem a ordem do círculo cromático, com disposição gradativa das nuances da cor (degradê), sobre fundo sutil rosáceo. Sobre os acrobatas é importante ressaltar:

A imagem do acrobata foi criada a partir da apropriação da pintura impressionista ‘Le Cirque’ de Georges Seurat (1859-1891) [...] Vallauri inverteu a posição do acrobata da pintura e eliminou os seus detalhes, chegando à imagem da silhueta de uma pirueta circense. [...] Ao questionar a primazia da autoria, identificamos, nestas imagens, o procedimento de apropriação como efeito para a perpetuação de uma imagem e sua recontextualização da cultura popular em diferentes tempos históricos” (WANDEKOKEN, 2017, p. 115).

A reportagem teve três matérias: “A releitura dos anos 80: uma exposição no MAM de São Paulo reúne 50 pinturas de artistas que formaram a chamada ‘Geração

80' e repassa o período que marcou a arte contemporânea brasileira”, assinada pela jornalista Gisele Kato, “Ingenuidade e ambição: Rodrigo Andrade, um dos expoentes da Casa 7, escreve como a pintura figurativa dos anos 80 ia contra o conceitualismo da década de 70” e “Depois da festa: os (poucos) sobreviventes da Geração 80”, de Daniel Piza. Kato revisitou as tendências marcantes da pintura dos anos 80, presentes na mostra⁸⁶. Andrade relatou que:

A volta da pintura ocorre como um desdobramento da tradição moderna, e não como um sintoma do fim dessa tradição. Ao revalorizar certas convenções e formatos tradicionais, a pintura figurativa dos anos 80 significou, paradoxalmente, a queda da última norma da arte moderna: aquela que ditava que a arte não podia ter normas. A partir de então, a arte poderia acontecer realmente de qualquer forma, inclusive como pintura, escultura, desenho (ANDRADE *in* BRAVO!, ano 6, n. 64, 2003, p. 46).

Piza, citou alguns artistas da Geração 80 que passaram a produzir a sua arte sem ter necessariamente relação com o que fizeram naquela época, algo, entendo, natural para qualquer percurso artístico consistente. Piza, no entanto, argumentou que tal mudança pode ter advindo do que ele compreendeu sobre a Geração 80, uma necessidade do mercado da arte e da mídia que procurava por tendências ao invés de uma redescoberta da pintura.

Como sintoma aponto para a resistência e para a recontextualização a partir da apropriação e da singularidade. Entendo que não é preciso combater, anular ou extinguir a tradição na arte em função de novos princípios expressivos ou estéticos. A teoria de Thomas Kuhn acerca da formulação de teorias científicas segundo certo “paradigma” ou “matriz disciplinar” não se aplica no campo artístico. “O paradigma como um todo, determina que problemas são investigados, que dados são considerados pertinentes, que técnicas de investigação são usadas e que tipos de solução se admitem” (KNELLER, 1980, p. 64). O paradigma não é conceituado como modelo ou teoria, e sim como uma unidade metodológica ampla, já que “são quadros de referência para definir os fenômenos” (D’AGOSTINI, 2002, p. 611). Nesse contexto, a resistência objetivaria a filosofia do não, contra os critérios apriorísticos, e a recontextualização de certo pensamento baseado na apropriação da tradição e na singularidade do produtor de arte.

O exemplar n. 71/2003 apresentou a pintura de Francis Bacon (1909 – 1992) intitulada *Seated Figure* (1961), imagem representativa da primeira exposição da *Tate*

⁸⁶ De acordo com Kato (2003) as tendências eram: a valorização do curador, questionamento sobre a divisão da arte em categorias, retorno da técnica tradicional da pintura, arte livre de exigência politizada (produção inserida em sequência histórica delimitada) e gestos expressivos sem normativas.

Gallery fora da Inglaterra, na Oca, situada no Parque do Ibirapuera (SP). A imagem mostra o retrato de um homem sozinho, sentado com as pernas e os braços cruzados, olhando para o lado, sem identidade (seu rosto se encontra distorcido em função das pinceladas e texturas). Junto a ele há um espaço cenográfico com peças do mobiliário (sofás, tapete). As cores predominantes utilizadas são tons de vermelho, azul e verde escuros, o que causa certa apreensão.

A reportagem contou com três matérias: “Conexão inglesa: *Art Revolucion: A Bigger Splash – Arte Britânica da Tate de 1964 a 2003*, a primeira exposição da Tate Gallery no exterior, cobre 40 anos de uma produção que vai de Francis Bacon a Damien Hirst”, pelo jornalista cultural e crítico de arte Antonio Gonçalves Filho, “Subversão em movimento: vídeos de representantes da YBA, a Jovem Arte Britânica, complementam o panorama da produção inglesa trazido ao Brasil pela Tate”, do curador e crítico de arte Fernando Oliva e “O Mecenaz Fala: o presidente do brasilconnects, Edemar Cid Ferreira, defende o ministro Gilberto Gil e o Museu Guggenheim, ataca as leis de incentivo e rebate as críticas” de Almir de Freitas e Gisele Kato. Gonçalves Filho (*in BRAVO!*, ano 6, n. 71, 2003, p. 27) relatou acerca da exposição, artistas presentes, estrutura/montagem e conceitos como “ironia pop, manifestos conceituais, performances, instalações e fotografias assumidamente pessoais”. A matéria de Oliva apresentou a YBA, um movimento de jovens subversivos surgido no fim dos anos 1990, contemporâneo à época de publicação do periódico, e esclareceu o seu pensamento da arte:

O grotesco, o escatológico, o estranhamento, o incômodo, a crueldade, a impossibilidade de comunicação, o trauma da vida em família, a música techno e outros temas que fizeram a fama da YBA estão presentes nas videoinstalações produzidas em meados dos 90. Notam-se especialmente a preocupação em buscar novos significados para a representação e a crise do corpo no mundo atual (Gordon e Taylor-Wood, por exemplo), a decisão de operar com elementos autobiográficos como forma de exorcizar os fantasmas do passado (Gunning, Wallinger, Emin e Hatoum, principalmente) e o paradoxo ternura versus crueldade (caso de Wearing) (OLIVA *in BRAVO!*, ano 6, n. 71, 2003, p. 28)⁸⁷.

Por fim, Freitas e Kato entrevistaram o banqueiro Edemar Cid Ferreira, sujeito que gerenciava a OCA e foi responsável pela vinda ao Brasil da exposição da *Tate Gallery*, especificamente focando na lei de incentivos culturais (na falta de uso da verba pública, pois não interessava aos patrocinadores estrangeiros) e na mentalidade de

⁸⁷ Os artistas presentes na exposição foram: Douglas Gordon, Sam Taylor-Wood, Mark Wallinger, Tracey Emin, Gillian Wearing, Damien Hirst, Sarah Lucas, Rachel Whiteread, Peter Doig, Simon Patterson, Julian Opie, Mona Hatoum e Lucy Gunning, estas eram duas artistas que não estavam associadas exclusivamente à geração YBA.

cultura como negócio. A entrevista foi superficial e não contribuiu com o tema central das reportagens anteriores.

O sintoma aqui é voltado a pequenos “bolsões de resistência” (BERGER, 2001), sendo um bolsão formado quando duas ou mais pessoas se unem em acordo e que mantém uma relação entre coletividade e individualidade, na possibilidade de organização e formação de agrupamentos de agentes unidos pela ideologia, mas que preservam a individualidade como espelhamento de sua subversão e unidos resistem à desumanidade da nova ordem econômica mundial.

A capa do periódico n. 13/1998 do designer Rico Lins representava um evento, a 24ª Bienal de São Paulo sob o tema “Antropofagia”. A problematização desta imagem articulada à reportagem não foi possível desenvolver porque não tive acesso ao objeto-fonte, indisponível na BCS/UFPel em função da pandemia instaurada pela COVID-19.

A ilustração da capa, de Fêmur, do exemplar n. 54/2002 dizia respeito à “Bienal da cidade”, isto é, a 25ª Bienal de São Paulo centrada no tema “Iconografias Metropolitanas”, orçada em R\$ 18 milhões. A arte da mostra não foi alocada no espaço público da cidade, ela se restringiu ao espaço do pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera (SP), local de referência para compor a capa, ícone metropolitano que pode justificar o motivo pelo qual a equipe editorial de *BRAVO!* escolheu uma ilustração para a capa e não uma obra de algum artista da mostra.

A reportagem se ocupou de três matérias: “Arte na metrópole: com atraso de dois anos, a Bienal de São Paulo abre sua 25ª edição, a primeira sob curadoria estrangeira⁸⁸, com a tarefa de pesquisar as relações entre produção artística e as megacidades”, de Teixeira Coelho, “As nuances da cidade: a representação brasileira inclui artistas que têm relação estreita com a temática urbana, para além de critérios geográficos”, assinada por Katia Canton e “Ecos Globais: sem estrelas de primeira grandeza, a participação estrangeira privilegia a produção da África, da Ásia e do Oriente Médio”, da jornalista e curadora Leonor Amarante. Coelho fez um arrazoado teórico da História da Arte em que a arte começou a ver a cidade como potência, desde o medievo até a contemporaneidade, objetivando corroborar e apontar para a relevância temática da mostra. Ele (*in BRAVO!*, ano 5, n. 54, 2002, p. 45) contextualizou a sua abordagem citando que o “significado mundial da ideia da cidade nos foi reforçado pelo 11 de setembro” e criticou o local da mostra “em separado” da própria cidade. Canton discutiu a temática em sua matéria:

⁸⁸ Em meio a uma crise institucional, o curador Ivo Mesquita renunciou e o alemão Alfons Hug assumiu a curadoria da Bienal.

Nada mais oportuno do que discutir os efeitos, as potências, as reverberações da vida nas grandes cidades na produção dos artistas. Mesmo porque esse é o tema que leva consigo uma ressonância de outras questões centrais na vida cotidiana, como a violência e sua banalização, o anonimato gerado pelas grandes massas de pessoas, os excessos de informação que assolam a mídia e que provocam um estado de perda de memória, de semi-amnésia na população, a globalização de seus efeitos de perda de referência de si e das culturais locais ou, ao contrário, um acirramento da noção de local, de diferente, que tem causado um oceano cada vez mais espantoso e assustador de guerras e conflitos étnicos. A idéia de metrópole carrega consigo uma fragmentação e uma mudança aguda no conceito de identidade (e de alteridade), deslocando as noções de tempo e de espaço (CANTON *in* BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 50).

Amarante (*in* BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 52), por último, anunciou que a maioria dos artistas presentes eram jovens e enfatizou que as onze capitais mundiais escolhidas para compor a mostra simbolizavam a ideia globalizante que abarcava todas as grandes mostras, promovendo diversidade e a convivência de obras onde subexiste antagonismos e divergências étnicas e políticas, evidenciando “a relação entre homem, sociedade, natureza, ética e estética”.

Aqui, novos modos de olhar a cidade são propostos como sintomas, a partir da ideia de deslocamento. Olhamos a cidade através de nosso deslocamento entre os interstícios de seus espaços. Olhamos a cidade a procura de nossos espaços, lugares, “não-lugares”⁸⁹, territórios, fronteiras. Olhamos a cidade a partir de caminhadas como “práticas estéticas” (CARERI, 2013) e como pensamento (LABBUCCI, 2013). Nesse contexto, a voz de Benjamin torna-se salutar:

Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila (BENJAMIN, 1987a, p. 16).

Dessa forma, explorar a visualidade do espaço valorizando os devires e os desvios permite dar peculiar visibilidade ao território urbano. Para isso, para “conhecer a força da estrada” e ter um novo olhar, é necessário caminhar, parar, ver e estar atento, ações que direcionam ao mapeamento do lugar.

Por fim, no exemplar n. 69/2003 a ilustração de Renato Amoroso sobre um ícone clássico nacional, a imagem do Tio Sam, se relacionou com a chamada principal denominada “Império” e fazia menção à cultura estadunidense. Na capa da revista, o

⁸⁹ Conceito proposto por Augé (1994) como lugares de passagem (lugares virtuais, hotéis, terrenos invadidos, entre outros).

ilustrador alterou a imagem da direção do dedo indicador do Tio Sam, apontando para si mesmo e não para frente como é a imagem original, sugerindo os EUA como país detentor de cultura. Este exemplar é a exceção à regra acerca do recorte das fontes: a sua capa não fazia menção direta ao campo da arte e a reportagem vinculada à capa foi apresentada na seção “Ensaio: a arena livre para as idéias e os conceitos de quem tem o que dizer”. Os ensaios foram os seguintes: “Recalque do oprimido: a reação diante da Guerra do Iraque foi, claro, pautada por bons sentimentos, mas também por ignorância”, de Reinaldo Azevedo, “O racismo consentido: atribuir desgraças de uma nação ou de um povo a sua religião significa passar ao largo do processo histórico”, de Milton Hatoum, “À sombra da águia: a grande cultura americana não merece ser punida pelos desastrosos de vilões transitórios”, de Sérgio Augusto e “Voltemos a Tocqueville: ao contrário do que acreditava Walt Disney ou Marquês de Sade, é provável que haja limites até para a fantasia”, de Sérgio Augusto de Andrade.

Objetivou-se, no entanto, buscar saber de que forma a arte foi inserida na referida seção e como ela respondeu à proposta editorial relativa “à cultura, o americanismo e o novo americanismo”. Verifiquei que a contribuição dos artistas Rubens Gerchman (1942 – 2008), Alex Flemming (1954), Paulo Climachauska (1962) e Nelson Leirner (1932 – 2020) citados na chamada principal da capa se deu exclusivamente por meio de imagens de suas obras, nos entremeios dos ensaios. Não houve nenhuma proposição textual a respeito delas pelos artistas, nem mesmo no corpo discursivo dos ensaístas, nem na editoria Artes Plásticas.

Rubens Gerchman apresentou a obra *A nova geografia* (2003), *silk-screen* sobre papel, retratando a nova ordem mundial e os obstáculos dos países emergentes. Alex Flemming expos *Flying Carpet* (2003), tapetes orientais sobre madeira, três aviões militares feitos com retalhos de tapetes persas representando o encontro de dois mundos. Paulo Climachauska mostrou *Sem título* (2002), um desenho sobre MDF representando operações de subtração como instrumento de construção. Nelson Leirner expos a obra *Atlas* (2003), adesivo sobre papel, pertencente à série *Assim é... Se Lhe Parece*, indicando ironia e subversão.

No rastro da proposição dos artistas, o sintoma aqui é voltado ao conceito de “mestiçagem cultural”, o que implica na dimensão de duas realidades e na ambivalência dos sentidos, ser um e ser o outro, ser um e ser dois em atividade síncrona, ser um terceiro, original, com nova identidade através da integração entre elementos culturais de dois mundos (PESAVENTO, 2006). Desse modo, o desafio seria as formas de trocas culturais para compor e recompor novos sentidos.

Neste subcapítulo, arrisquei organizar as imagens das capas a partir da sugestão de Didi-Huberman (2012) acerca da montagem. Os agrupamentos se fundamentaram nas linguagens artísticas (fotografia e ilustração) e naquilo que elas representam (obras de arte voltadas a um artista ou a um coletivo; exposições, ideologia).

A “representação” foi o conceito-chave para definir os agrupamentos. Sentindo a necessidade de ampliar o debate foi feito o uso da noção de sintoma como um veículo de interpretação da imagem, como uma estratégia do olhar, visando alternativas possíveis de construção de sentido. Baseadas em projeções do real, considerando os efeitos que poderiam produzir a partir da inquietação do ver do sujeito que olha, de meu olhar, de minha inquietação ao olhar.

O regime sintomático das imagens das capas é possível ser estendido à Educação, a partir da educação do olhar. Claro que são os artistas os responsáveis por mostrar conceitos e questões do mundo, pois são eles os produtores da arte, objeto das matérias da revista. A *BRAVO!* como agente cultural se ocupou das produções artísticas e do pensamento da arte intrínseco a elas para mostrar visões de mundo ao seu público leitor. A educação articulada ao sintoma será abordada no capítulo 5.

4.1.3 As reportagens principais do fólio e o mapeamento do contexto da arte

Avançando para o fólio, as exposições também protagonizaram os assuntos das matérias das reportagens principais, mas não foram unânimes. A única exceção pertence à matéria dedicada a Poty (1924 – 1998, Curitiba/PR/brasileiro), o desenhista da literatura (n. 9/1998). Informações a respeito do tema, local, data, horário e preço de acesso aos eventos culturais eram inseridos em “boxes” intitulados “Onde e Quando”, assim como nas reportagens vinculadas às capas. Estes encaminhamentos informativos eram coerentes com o perfil do público leitor pertencente ao eixo SP – RJ, “consumidor de cultura”, estimulando-o a aprofundar seus conhecimentos e propondo experiência estética ao visitar a exposição ou transformando a cultura em mercadoria. Ao visualizar o quadro 2 (a seguir) é possível verificar tal espaço geográfico como predominante, em especial, São Paulo (15 vezes), seguido do Rio de Janeiro (5 vezes). As instituições culturais mais recorrentes foram o MAM (SP e RJ), a Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP) e o CCBB.

Quadro 2: Informações sobre as reportagens principais do fólio.

Identificação	Artista	Contexto na arte	Instituição	Autor
---------------	---------	------------------	-------------	-------

n. 6/1998	Anselm Kiefer	Pintura contemporânea: “visão simbólica de tragédia histórica e da esperança redentora”	Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo (SP)	Daniel Piza
	Giorgio De Chirico	Pintura, escultura, múltiplos e jóias: “a realidade do sonho, do insólito, do temporal, da arte, que se queria instantânea de revelação”	Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), São Paulo (SP)	Agnaldo Farias
	Émile-Antoine Bourdelle	Escultura: “buscou no classicismo um contraponto à modernidade do mestre Rodin”	Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)	Daniel Piza
	Fernando Botero	Pintura: “personagens excessivos”	Masp (SP)	Teixeira Coelho
	Eadweard Muybridge	Fotografia: “enciclopédia dos movimentos humanos e animais”	Galeria Thomas Cohn, São Paulo (SP)	Ricardo Sardenberg
n. 9/1998	Coleção Eduardo Costantini	Pintura: Arte moderna latino-americana	MAM, São Paulo (SP)	Agnaldo Farias; Telmo G. Porto
	Enio Squeff	Pintura: “trabalho de composição do maior absoluto rigor”	Galeria Múltipla, São Paulo (SP)	Daniel Piza Wagner Carelli
	Poty	Ilustração: “Desenhista da literatura”	-	Miguel Sanches Neto
n. 13/1998	Francisco Brennand	Pintura e escultura: retrospectiva “ajuda a desfazer equívocos sobre a arte do pintor e escultor pernambucano”	Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP) (retrospectiva)	Fernando Monteiro
	Coleção de Adolpho Leirner	Múltiplas linguagens: Arte construtiva brasileira	MAM, São Paulo (SP)	Ferreira Gullar
	Franz Weissmann	Escultura: artista que “coroou a tendência pessoal à discrição e à introversão com uma obra tão densa quanto singular”	MAM e CCBB Rio de Janeiro, (RJ) (retrospectiva)	André Luiz Barros com Gilberto de Abreu
n. 16/1999	José Antonio da Silva	Pintura: “ao renunciar à visão edênica do país, deu novo sentido ao primitivismo”	Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)	Agnaldo Farias
	Brassai	Fotografia, escultura, desenho e literatura: fez da capital francesa dos anos 30 o seu tema	EUA (Retrospectiva)	Ricardo Sardenberg
n. 22/1999	Bienal de Veneza (48ª Exposição Internacional de Arte)	Arte Contemporânea: “com uma estrutura obsoleta a Bienal de Veneza tenta cumprir seu objetivo de apresentar as tendências da criação atual”	Veneza, Itália	Sheila Leirner
	“Esculturas Monumentais Européias”	Esculturas: mostra reúne obra de alguns mestres do século XX como Joan Miró, Auguste Rodin, Fernand Léger, César Niki de Saint Phalle, Arman, Jean Dubuffet, Henry Moore, Lynn Chadwick, Mimmo Paladino, Aristide Maillol	Praça Paris, Glória, Rio de Janeiro (RJ)	André Luiz Barros
n. 23/1999	Raoul Dufy	Pintura: expoente do	MAM,	Daniel Piza

		<i>Fauvismo</i>	São Paulo (SP)	
	Flávio de Carvalho	Pintura e performance: “celebridade múltipla, cuja atenção a todas as coisas fez da provocação um ato político subversivo”	CCBB, Rio de Janeiro (RJ) (centenário)	Ferreira Gullar; Tadeu Chiarelli
n. 31/2000	“Mostra Redescobrim ento – Brasil + 500”	Múltiplas linguagens: o conjunto de obras reuniu “peças arqueológicas a arte contemporânea com a pretensão de formal um painel em que o país possa se reconhecer”	Pavilhões do Parque do Ibirapuera, São Paulo (SP)	Gisele Kato Vera de Sá Daniela Rocha (colaboradora) ; Teixeira Coelho
	Alberto da Veiga Guignard	Pintura: “plasmou seu imaginário com um domínio absoluto de técnica”	Museu Nacional de Belas Artes Rio de Janeiro (RJ) (retrospectiva)	José Alberto Nemer
	Waltércio Caldas	Arte Contemporânea: para “ilustrar os dilemas do artista contemporâneo”	Galeria Celma Albuquerque e Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG)	Daniel Piza (Entrevista)
n. 47/2001	“De Picasso a Barceló”	Múltiplas linguagens: Panorama da arte feita na Espanha, da obra do mestre catalão até a produção contemporânea	Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)	Daniel Piza
n. 54/2002	Otto Dix	Gravura: “fundiu o retrato da realidade e a invenção simbólica para expressar a Alemanha dos anos 20”	Paço Imperial, Rio de Janeiro (RJ)	Ferreira Gullar
n. 58/2002	Rembrandt	Gravura: “revolucionou a própria gravura ao relacioná-la mais intensamente com a pintura e que revolucionou sua própria busca estética ao lhe ampliar o poder de captar a expressão humana”	CCBB Brasília (DF)	Daniel Piza
n. 69/2003	Iberê Camargo	Pintura, gravura, desenhos: “pintor que trocou as facilidades do intelectualismo pela arte do mundo real”	Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP) (retrospectiva)	Teixeira Coelho; Gisele Kato
	Marc Chagall	Pintura: “incorpora a radicalidade estética do Modernismo sem abandonar o lirismo doce dos tempos românticos”	Grand Palais de Paris (França)	Hugo Estenssoro
n. 71/2003	Arthur Bispo do Rosário	Arte Contemporânea: “prova a coerência e a atualidade de uma obra bordada na solidão de um manicômio”	Programa multidisciplinar: exposição no CCBB de São Paulo (SP) e <i>Jeu du Paume</i> (Paris/França); e <i>Bispo</i> , peça de teatro de Edgard Navarro.	Gisele Kato; Daniel Piza

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao observar o Quadro 2, no primeiro momento é percebido que ele não contém todos os exemplares da amostragem estudada. Isto ocorre com os periódicos n. 1/1997 e n. 64/2003, com matérias exclusivas às chamadas principais das capas, já citadas no subcapítulo anterior. As demais matérias relacionadas diretamente às capas, no total de treze, são referentes aos periódicos mencionados e também aos presentes no quadro. Saliendo que todas elas serão examinadas nas considerações finais deste capítulo.

O montante de reportagens do quadro 2 corresponde a vinte e seis matérias, assinadas por uma diversidade de autores, sendo dezesseis conferidas a jornalistas culturais e as demais por profissionais do campo da arte. Verifica-se que a maioria foi assinada por Daniel Piza (oito matérias), uma em coautoria com Wagner Carelli (n. 9/1998) e outra em matéria anexa à reportagem principal de Gisele Kato (n. 71/2003). Esse dado indica que a voz principal do discurso textual das reportagens era do campo do jornalismo cultural.

A principal (ou única) linguagem artística a qual se debruçava o discurso textual das matérias aparece em primeiro lugar no quadro, no quadrante denominado contexto da arte. Desse modo, não foi referida a linguagem principal do artista em questão, e sim aquela reportada pelo jornalista ou crítico de arte. A pintura protagonizou as reportagens aparecendo em doze delas, seguida da linguagem da escultura, em cinco matérias. Lembrando que a pintura é uma linguagem clássica da História da Arte. Coelho (*in BRAVO!*, ano 6, n. 69, 2003, p. 69) afirmou que ela é entendida como “[...] amo e senhor de todas as artes. Uma afirmação assim é coisa de amador, alguém dirá. Um profissional não toma esse partido. Então, sou amador.”.

Além da autoria das reportagens, da indicação do local ao qual a exposição referente a ela ocorreu e a linguagem artística exibida, importa apurar o contexto histórico da arte que foi publicado e divulgado na revista *BRAVO!*. Para isso é necessário apontar para um *corpus* de enunciados dos jornalistas e críticos de arte a respeito dos artistas e de suas respectivas produções artísticas do momento histórico ao qual se refere essa investigação. Esse *corpus* discursivo busca a produção de sentido, a qual ocorre em meio às práticas discursivas.

Os enunciados são irrupções históricas, formulados no interior de uma rede de relações em que os sentidos são instáveis. A partir de um domínio de estruturas e unidades possíveis, o enunciado é a função que faz com que apareçam conteúdos concretos, no tempo e no espaço. É produzido em um lugar institucional, determinado por regras sócio-históricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado. Podem ser entendidos como integrantes de um mesmo discurso enunciados que estão em um mesmo domínio de

objetos, que usem um conjunto análogo de conceitos e as mesmas escolhas ou estratégias de enunciação e que definam uma mesma função para o sujeito. O sujeito aqui é considerado como uma posição. É historicamente situado e dependente das possibilidades discursivas de seu tempo e lugar. Por isso, o sujeito não pode ser considerado titular do dizer. (KERI, 2015, p. 80).

Friso que os textos estão ligados ao cenário da imprensa, em que os autores (jornalistas e críticos de arte) organizam as informações por meio de regras definidas por princípios do contrato de informação midiático. Segundo Charaudeau (2013, p. 92) o contrato de informação midiática é marcado pela contradição: pela finalidade de fazer saber, “que deve buscar um grau zero de espetacularização da informação, para satisfazer o princípio de seriedade ao produzir efeitos de credibilidade” e pela finalidade de fazer sentir, “que deve fazer escolhas estratégicas apropriadas a encenação da informação para satisfazer o princípio de emoção ao produzir efeitos de dramatização”. Na revista *BRAVO!* a visada de saber fazer se sobressaía em relação à visada de fazer sentir.

Antes de trazer os enunciados ao texto, saliento que “coleção” foi a temática de duas reportagens – n. 9/1998 e n. 13/1998, esta relacionada à arte construtiva brasileira e aquela à arte moderna latino-americana; e “exposição coletiva temática” em quatro reportagens – n. 22/1999, sobre a Bienal de Veneza e sobre a escultura europeia, n. 31/2000, concernente a produção brasileira de arte, em quinhentos anos, e n. 47/2001, referente a uma mostra sobre a arte da Espanha, desde Picasso até a contemporaneidade.

Nesse sentido, as demais reportagens, concernentes a dezenove, foram dedicadas a um artista especificamente, detalhadas a seguir. Os artistas seguirão a ordem do contexto histórico artístico detectado nas fontes de pesquisa (enunciados), alocados em três momentos da História da Arte: anteriores à produção de Arte Moderna, modernos ou modernistas (artistas que produziram Arte Moderna ou que se vincularam à sua caracterização) e artistas concentrados na Arte Contemporânea. Antecipo que imagens de obras serão justapostas ao texto a fim de ancorá-lo. Nesse caso, elas não serão problematizadas assim como foram nos subcapítulos anteriores.

Os artistas anteriores à produção de Arte Moderna foram encontrados nos exemplares n. 6/1998 (Muybridge) e n. 58/2002 (Rembrandt).

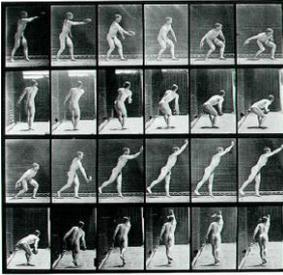


Figura 30:
Arremessando Disco de Ferro (s/d), de Muybridge.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 53.

Eadweard Muybridge (Kingston-upon-Thames/Reino Unido, 1830 – 1904) – n. 6/1998, fotógrafo, considerado o precursor do cinema, fez experimentos utilizando várias câmeras objetivando captar o movimento humano e animal. As sequências de imagens “eram obtidas com um conjunto de câmeras conectadas eletricamente [colocadas em ângulos diferentes] e com exposições de um milésimo de segundo” (SARDENBERG *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 53). As suas fotografias mudaram a visão da realidade e o modo de representá-la na arte.



Figura 31: *Auto-Retrato com Cabelo Encaracolado* (1630), de Rembrandt.
Fonte: BRAVO!, ano 5, n. 58, 2002, p. 34.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Leiden/Países Baixos, 1606 – 1669) – n. 58/2002, é um notório pintor holandês expoente do Barroco, porém a matéria dizia respeito a ele como gravador (exposição de 80 águas-fortes ou gravura em metal). Em relação às gravuras Piza afirmou que elas:

[...] têm uma ambivalência interessante que é a de serem ao mesmo tempo “estudos”, maneiras de ele apreender a tradição e adquirir recursos para a figuração, e obras em si completas, que deixam de lado qualquer preconceito sobre a gravura como ‘arte menor’. Não existe arte menor para um artista maior (PIZA *in* BRAVO!, ano 5, n. 58, 2002, p. 36).

A relação entre estudo e obra foi interpretada como a revolução gravada de Rembrandt. O artista fazia gravuras em pequenas dimensões e abordava assuntos diversos, de cenas bíblicas às cotidianas, incluindo retratos e autorretratos. Ele criou materiais e técnicas próprias para a gravura, utilizando a conjugação de traços soltos com o *chiaroscuro*¹ dando a impressão de volume e movimento, aproximando-se da pintura.

Os artistas modernos foram encontrados nos exemplares n. 6/1998 (Bourdelle), n. 6/1998 (Botero), n. 6/1998 (De Chirico), n. 13/1998 (Brennand), n. 16/1999 (Brassai), n. 16/1999 (Silva), n. 23/1999 (Dufy), n. 31/2000 (Guignard), n. 54/2002 (Otto Dix), n. 69/2003 (Iberê), n. 69/2003 (Chagall) e o artista considerado modernista foi localizado no exemplar n. 23/1999 (Carvalho).

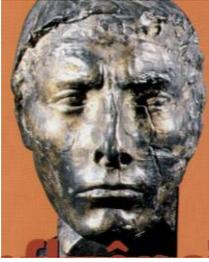


Figura 32:
Cabeça de Apolo (s/d), de Bourdelle.
Fonte: BRAVO!, n. 6, 1998, p. 45.

Émile-Antoine Bourdelle (Montauban/França, 1861 – 1929) – n. 6/1998: escultor, durante toda a reportagem, Bourdelle se faz conhecer a partir de análise comparativa de um artista reconhecido na História da Arte, Auguste Rodin, com quem trabalhou como assistente. “Não era fácil ser um escultor contemporâneo de Auguste Rodin (1840 – 1917)” (PIZA *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 45). Além de Rodin, também foi confrontado a Camille Claudel e Aristide Maillol. “Bourdelle tentou uma mescla do estilo acadêmico com a modernidade do mestre”, investigando “mais os volumes do que os vazios, mais as curvas do que as superfícies” em temáticas como o heroísmo mítico e clássico (PIZA *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 44-45).



Figura 33: *O Atelier* (s/d), de Botero.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 49.

Fernando Botero (Medelín/Colômbia, 1932) – n. 6/1998: pintor com matéria já destacada durante a problematização dos exemplares n. 23/1999 e n. 1/1997. Esta matéria foi concebida pelo mesmo autor da matéria do exemplar n. 1, o qual levantou questões equivalentes. Foi questionado sobre a repetitividade da forma das figuras de Botero em sua produção artística, exceto em *Retrato Oficial da Junta Militar* (1971), se somos todos na América Latina “[...] pessoas volumosas e de rostos bolachudos marcados por um enorme vazio de vida interior” ou se Botero se prendeu a uma figura ou uma marca rapidamente consagrada (COELHO *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 39). Coelho destacou que a relevância da figuração de sua obra concernia à arte narrativa, à opção pela sátira (gênero difícil) – filiado à tradição renascentista, e em alguns momentos, a resistência aos modismos facilitadores da arte “de vanguarda”. Em relação ao contexto histórico, na discussão do exemplar n. 23 foi apontado certo trânsito entre a Arte Moderna e a Contemporânea em sua produção artística.



Figura 34: *Ettore e Andromaca* (1935), de De Chirico.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 41.

Giorgio De Chirico (Vólos/Grécia, 1888 – 1978) – n. 6/1998: pintor, foi saudado como precursor do Surrealismo por André Breton, mas ele se nomeava como metafísico.

Pesa entre eles uma diferença: enquanto que para os surrealistas a arte e seus processos eram instâncias para a liberação do inconsciente – o que se atingia, por exemplo, pelo recurso de uma gestualidade franca, pelas técnicas de escritura automática –, para os metafísicos a arte era instantânea de revelação. Efeito que, na obra de De Chirico, ocorre porque o mundo, embora com cores e formas nítidas, é representado de um outro modo: absurdo, solitário, sobrenatural (FARIAS *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 43).

A caracterização de sua obra abrange inicialmente “temas mitológicos, perspectivas arquitetônicas e atmosferas enigmáticas” para as “pinturas metafísicas” deflagradas por crises de melancolia (FARIAS *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 42).



Figura 35: *Três Comediantes – a Anã, o Guerreiro, o Hístrião* (1998), de Brennand.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 13, 1998, p. 80.

Francisco Brennand (Recife/PE/Brasil, 1927 – 2019) – n. 13/1998, pintor e escultor: os equívocos advindos da crítica eram relacionados ao início de sua carreira, quando a sua pintura foi chamada de primitiva (1959), nos anos 1980, época em que o artista pintou cajú em naturezas-mortas (chamado de “pintor dos cajú”) e também por ele se identificar como ceramista ao invés de escultor, conceito proveniente de sua formação. “[...] sua pintura nunca poderia ser *primitiva*, ao partir da base totalmente culta com a pretensão de chegar (conforme chegou) a uma complexa simplicidade cézanniana” (MONTEIRO *in* BRAVO!, ano 2, n. 13, 1998, p. 79-80). O artista escultor “trabalhou sobre mitos universais – que prefere e, acima de tudo, adivinha” (MONTEIRO *in* BRAVO!, ano 2, n. 13, 1998, p. 81), se alimentando de citações literárias e interessando-lhe o mistério, o drama e o horror.



Figura 36: Baile de máscaras *Bois de Boulogne* (1946), de Brassai.

Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 87.

Brassai (Brasov/Romênia, 1899 – 1984) – n. 16/1999:

Dividindo sua obra entre esses dois temas, cidade e artistas, Brassai imaginou uma epopeia parisiense. Os livros fotográficos editados por ele podem ser vistos como narrativas cinematográficas [...] Brassai tornou-se famoso pelo seu estilo de trabalho. Os auto-retratos da época mostram o fotógrafo à noite, com a câmera no tripé, o cigarro a escorregar pelo canto da boca, esperando a foto acontecer (SARDENBERG *in* BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 88).

no

Parece colecionar “pequenos fragmentos e flagrantes da vida” (SARDENBERG *in* BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 89).



Figura 37: *Colônia com Plantações* (1988), de José Antonio da Silva.

Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 79.

José Antonio da Silva (Sales Oliveira/SP/Brasil, 1909 – 1996) – n. 16/1999: a matéria questiona o rótulo dado à obra do artista autodidata como primitiva, desqualificando-a, e evidencia o seu valor artístico. Farias relatou que foi atribuído à própria arte moderna o endosso da arte como a de Silva e também que a qualificação de uma obra é com frequência operação de autoria do sujeito que a analisa, desde que a obra tenha consistência. Nesse contexto, a obra de Silva foi analisada por Farias como pintura inteligente, com valor plástico, algo que fica nos entremeios de uma boa pintura e de uma má pintura longe de ser primitiva, embora com generosos desastres, e não relacionada à sua biografia, de origem pobre e inculta, descoberto artista aos 37 anos. Acerca de sua pintura, advertiu Farias:

Um denominador comum das paisagens e das naturezas-mortas do artista é a contraposição entre o estático e o dinâmico. Se é comum a ordenação se presentificar em renques de mudas cultivadas num campo, ou pelo preenchimento de planos coloridas confeccionados por pinceladas curtas, ritmos compassados, a previsibilidade invariavelmente se desmantela pela irrupção de longos caminhos/pinceladas estirados e sinuosos. Cumprem a mesma função as linhas/galhos serpenteantes quando não desembestados, as densas fumaças realizadas com pincéis transbordantes, a chuva/véu obtida pela trincha quase enxuta (FARIAS *in* BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 80).

Além disso, havia refinamento nas variações cromáticas e na justaposição de planos chapados e a linha do horizonte suspensa obsessivamente em suas pinturas subvertia o paradigma clássico da pintura naturalista. Para tal análise, a arte foi vista como conceito e forma por Farias, e não como assunto.



Figura 38: *Le Moulin de la Galette d'après Renoir* (1939), de Dufy.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 66.

Raoul Dufy (Le Havre/França, 1897 – 1953) – n. 23/1999: pintor, expoente do *fauvismo*, movimento que pôs o desenho a serviço das cores intensas. Dufy foi o artista menos feroz dos *fauvistas*, já que preservou certa serenidade sob as cores vibrantes. A sua obra se caracterizava pela simplificação do desenho, pelas pinceladas sem compromisso pleno com a descrição das coisas que representam, as cores invadem espaços onde elas não estariam na realidade, há repetição de temas e cenas: “há uma exaltação do convívio e da natureza, do ‘luxo, calma e voluptuosidade’, e por isso as cores são tão agradáveis que nos dão vontade de tocar. Há mais uma reafirmação das cores do que uma reinvenção do espaço” (PIZA *in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 67).



Figura 39: *Composição Surrealista* (1936), de Guignard.
Fonte: BRAVO!, ano 3, n. 31, 2000, p. 44.

Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo/RJ/Brasil, 1896 – 1962) – n. 31/2000, pintor nascido no Brasil, foi criado entre a Suíça, a França e a Alemanha, estudou na Academia de Belas Artes de Munique em Florença (Itália), regressando ao país aos 33 anos. A exposição de qual trata a matéria apresentou um conjunto de cem obras, com demonstração do “domínio absoluto da técnica em plasmar seu imaginário próprio” (NEMER *in* BRAVO!, ano 3, n. 31, 2000, p. 46).

Quanto à sua produção artística, Guignard legou à arte brasileira uma obra que conseguiu unir o *savoir-faire* da tradição aos rompantes da arte moderna. Pintando paisagens, naturezas-mortas, retratos ou composições levemente surrealistas, há sempre em Guignard, uma mistura de representação e fantasia, de captação e invenção. É como se o artista conseguisse fazer a passagem mágica entre uma figuração assimilável e a instauração do estatuto da pintura moderna, em que, mais do que uma referência temática, a obra passa a ser uma celebração da linguagem pictórica (NEMER *in* BRAVO!, ano 3, n. 31, 2000, p. 47).

Guignard variava o suporte do tradicional ao mais inusitado como portas, janelas, camas, garrafas, violões e o seu legado, além de sua produção pictórica, é o do ensino do desenho e da pintura.



Figura 40: *Refeição na Trincheira* (s/d), de Otto Dix.
Fonte: BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 56-57.

Otto Dix (Untermhaus/Alemanha, 1891 – 1969) – n. 54/2002, estudou na Escola de Arte Industrial de Dresden e tornou-se soldado na artilharia durante a Primeira Guerra Mundial, experiência bélica, histórica e social que deu sustento a sua arte, pintura e gravura (esta, presente na exposição do Rio), com referências do Expressionismo Alemão, do Cubismo e do Futurismo. Segundo Gullar (*in* BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 59) “Dix é pessimista e revoltado, mas não niilista. Quem denuncia as

mazelas sociais não é indiferente a elas: muito pelo contrário, não as tolera e quer extirpá-la da sociedade”, sendo a sua arte, portanto, instrumento de crítica ao militarismo.



Figura 41: *Auto-retrato* (1984), de Iberê Camargo.
Fonte: BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 68.

Iberê Camargo (Restinga Seca/RS/Brasil, 1914 – 1994) – n. 69/2003, pintor e gravador, ao mesmo tempo moderno e contemporâneo.

[...] aqui, estamos diante da grande arte. Uma arte da paixão para ser encarada com paixão. Paixão de atração ou paixão de rejeição, depende do observador. Indiferença, não. [...] Há, por exemplo, essa atração da matéria mole, em Iberê evidente, palpável. Essa matéria mole convoca no observador algo de fundamental na experiência da arte: seu lado criança, seu espírito criança, seu espírito quando era criança. [...] E essa mesma matéria, em Iberê, convoca outra coisa no observador que não se contenta apenas com seu lado criança: o prazer da idéia, e de uma das idéias básicas da arte moderna e, depois, contemporânea: o fluir das coisas. (COELHO *in* BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 70).

O “prazer da ideia” lhe confere o título de moderno. Por sua vez, o “fluir das coisas”, contemporâneo. Coelho entendia que a adesão formal da obra de Iberê estimulava ideias e fazia com que pudéssemos compreender o percurso da arte brasileira nos últimos 85 anos (1918 – 2003), identificando nela “[...] *de onde* veio essa arte feita no Brasil e *para onde* foi, deixando *o que* pelo caminho” sem que o artista tenha feito isso por didatismo (COELHO *in* BRAVO!, ano 3, n. 69, 2003, p. 70). Nas obras de Iberê é possível lembrar-se de prováveis referências da história da arte brasileira e identificar a sua característica principal, o gesto, intelectual e artístico, somado à existência e à poética interna do artista e denotando uma arte trágica⁹⁰. É o fluxo material do gesto, das pinceladas, dos dedos, dos vestígios, que faz com que a pintura do artista, em uma de suas fases, esteja formalmente sempre se tornando.

No concernente ao fluir das coisas, é também na matéria que se presumia a contemporaneidade de sua obra, tangenciada aos conceitos de *processo* e *performance*: “Fluição, gesto derradeiro irrepetível, performance: um trio a que Iberê acrescenta o elemento definidor da grande arte contemporânea, a paixão” (COELHO *in*

⁹⁰ Comparada na matéria por Coelho com a pintura de Anselm Kiefer, Gerhard Richter (1932, pintor alemão) e Francis Bacon.

BRAVO!, ano 3, n. 69, 2003, p. 73). Iberê pintou retratos, autorretratos, ciclistas, paisagens, naturezas-mortas e seguidamente carretéis chegando às abstrações, uma forma de manifestar a vida, de ver o mesmo objeto e não ser indiferente a ele.



Figura 42: *Paris par la Fenêtre* (1913), de Marc Chagall.
Fonte: BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 78.

Marc Chagall (Vitebsk/Rússia, 1887 – 1985) – n. 69/2003, fez da pintura a sua principal atividade influenciada por vários movimentos, entre os quais o surrealista, o cubista, o impressionista e o *fauvista*. Estenssoro (*in* BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003) afirmou que Chagall foi um artista afetado pelo preconceito à beleza, à alegria e à felicidade, substantivos se representados pelos artistas, vistos como suspeitos de facilidade, hipocrisia ou venalidade desde o triunfo do Romantismo.

Na esteira desse pensamento, o sofrível seria mais bem visto. Entretanto, na exposição em Paris relatada na matéria, daria para ver a obra de dois Chagalls, ora “conhecido”, com imagem “adocicada e sentimentalóide”, ora “supostamente desconhecido”, com obras “que deveriam convencer-nos de que Chagall também sabia sofrer e tinha consciência social” (ESTENSSORO *in* BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 76). A sua obra é caracterizada pelo lirismo intimista, pela junção de realidade e fantasia e pelo uso temático da figura humana, da representação e simbolismo de amantes, animais, luas, flores, do mundo circense e de sua cidade natal, Vitebsk.



Figura 43: *Performance: Experiência nº 3* (1956), de Flávio de Carvalho.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 69.

Flávio de Carvalho (Barra Mansa/RJ/Brasil, 1899 – 1973) – n. 23/1999: segundo a matéria o artista não se enquadrava em tendências conhecidas, os nomeados “ismos”. De acordo com Gullar (*in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 70) ele “[...] foi um ‘modernista’, se entendermos por isso um espírito aberto às inovações do século 20. [...] era um típico modernista: entusiasta da psicanálise, das vanguardas, do anticlericalismo, do primitivismo e do novo”. Carvalho não entendia a arte como um produto, mas em si mesmo e assim se manifestava “em todas as suas ações do cotidiano” (CHIARELLI *in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 71).

Por meio de sua arte, sobretudo de suas performances, ele rompeu com paradigmas e com a monotonia da vida, buscando violentá-la e provocando “uma erupção poética em meio à modorra do cotidiano” (GULLAR *in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 70).

Os artistas com produção condizente com a Arte Contemporânea foram localizados nos exemplares n. 6/1998 (Kiefer), n. 9/1998 (Squeff), n. 13/1998 (Weissmann), n. 31/2000 (Caldas) e n. 71/2003 (Bispo do Rosário).



Figura 44: *Interior* (s/d), de Kiefer.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 6/1998, p. 35.

Anselm Kiefer (Donaueschingen/Alemanha, 1945) – n. 6/1998, pintor neo-expressionista, obra conceitual e técnica, ao utilizar temas como “lendas egípcias, alquimia, a cabala, o holocausto, a história do Êxodo, as ocupações da Alemanha por Napoleão, a arquitetura de Albert Speer, as raízes míticas e os usos nazistas do imaginário do romantismo alemão” (PIZA *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 37) e materiais como tinta, piche, lonas, grampos, areia, chumbo, epóxi, folha de ouro, arame de cobre, aparas de madeira e cacos de madeira, não se importando com a durabilidade de sua obra. Considerado por Robert Hughes como o “maior nome da arte contemporânea” de sua geração (PIZA *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998).



Figura 45: *Auto-retrato com Modelo e Namorado Ciumento* (s/d), de Squeff.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998, p. 93.

Enio Squeff (Porto Alegre/RS/Brasil, 1943) – n. 9/1998: jornalista, crítico de música e pintor, o artista mergulhou em sua obra por dez anos, tempo em que poucas pessoas tiveram acesso a sua “produção rigorosa e exata” (CARELLI *in* BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998, p. 94). “Na maioria, suas pinturas são gestuais, coloridas, aparentemente feitas em alta velocidade, com ascendências no *fauve* e no *pop*. A impressão é reforçada pelas molduras pintadas, como se ele quisesse extravasar o espaço” (PIZA *in* BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998, p. 94).

Além disso, as suas melhores obras eram aquelas que tinham uma amarração dramática, num segundo momento as de maior vivacidade e em seguida aquelas que combinavam as duas abordagens referidas, executadas com um número elevado de recursos técnicos. Em sua pintura, percebe-se a força do desenho e a imposição cromática. Squeff abordava cenários da cidade de São Paulo, local onde morava na época desta publicação, como temática voltada à crítica e ao político (interação social, violência, vida noturna). Nada diz acerca do contexto histórico da arte de Squeff durante o discurso textual da matéria, entretanto, situo a sua obra junto aos artistas contemporâneos considerando as características da arte contemporânea, no caso, relacionadas ao esgotamento do suporte, não identificado na obra de Squeff, a capacidade de reinvenção da pintura como meio de expressão e a exploração temática e os conceitos advindos dela.



Figura 46: *Encontro* (1983), de Weissmann, instalada na Universidade Cândido Mendes (RJ).
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 13, 1998, p. 91.

Franz Weissmann (Knittelfeld/Áustria, naturalizado brasileiro em 1956, 1911 – 2005) – n. 13/1998: por volta de 1945, partiu do figurativismo, passou pelo concretismo do Grupo Frente e pelo neoconcretismo até chegar “num construtivismo com assinatura própria, um projeto abstrato geométrico – integrando a cor às obras que chega nos anos 90 como um dos mais acabados e bem-sucedidos do século” (BARROS; ABREU *in* BRAVO!, ano 2, n. 13, 1998, p. 89). Nos anos 70, 80 e 90 Weissmann já tinha conquistado o espaço público com a sua obra, o que fez surgir uma nova postura entre arte e espectador. O artista buscou a essência da figura, o que condiz com a geometrização da forma.

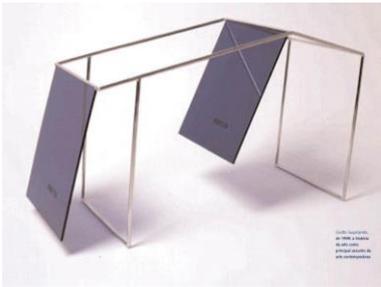


Figura 47: *Giotto Suspirando* (1998), de Caldas.
Fonte: BRAVO!, ano 3, n. 31, 2000, p. 48.

Waltécio Caldas (Rio de Janeiro/RJ/Brasil, 1946) – n. 31/2000 foi citado na reportagem como um dos mais importantes artistas brasileiros da época por estar livre das normativas da arte recente nacional (a moderna), lhe interessando a fusão entre expressividade e rigor, utilizando formas rigorosas e cristalinas para confundir sensações no público. Caldas utilizava a história da arte como material de sua arte e investigações físicas, como jogo de luzes, planos e profundidade. A sua intenção era a de criar objetos para promover a desocupação de espaços, a renovação e a multiplicação do espaço habitado pela obra. Ele relatou em entrevista que o artista era mais exigido naquele momento temporal, tendo que defender com firmeza a sua poética, o seu trabalho, e que o risco da arte atual era o da autorregeneração do artista em tempo integral (para evitar a repetição da produção). Em contraposição, a sua opinião era a de que a globalização facilitava a formação de uma carreira artística, independente se o artista tivesse ou não uma obra consistente.



Figura 48: *Sem título* (s/d), de Bispo do Rosário.
Fonte: BRAVO!, ano 6, n. 71, 2003, p. 39-40

Arthur Bispo do Rosário (Japaratuba/SE/Brasil, 1911? – 1989) – n. 71/2003, artista negro, pobre e nordestino, foi internado na Colônia Juliano Moreira entre os anos de 1939 a 1989 por julgar ter ouvido uma voz divina, “imagens do inconsciente” (REQUIÃO, 2002). Lá continuou ouvindo a voz “que pedia a ele que reconstruísse o universo ao registrar a sua passagem na terra” (PIZA *in* BRAVO!, ano 6, n. 71, 2003, p.

37). Nunca estudou ou teve contato com arte, mas produziu intensamente durante a sua estadia no manicômio, arte em consonância com as questões contemporâneas, no caso, com categorias voltadas ao colecionismo e a apropriação. “Pode-se dizer que seu processo criativo decorre de uma obcecada busca por organização. Ele juntava canecas, barquinhos, nomes, vassouras, com uma determinação que acabou por lhe render o diagnóstico da loucura” (KATO *in* BRAVO!, ano 6, n. 71, 2003, p. 34). Isolado, Bispo se apropriou de objetos distintos e criou peças em suportes inovadores. Piza (*in* BRAVO!, ano 6, n. 71, 2003) entendia a sua criação como meio de resistência à insanidade a partir da sedimentação da vida em coisas. A respeito de seus mantos:

O que Bispo do Rosário fazia com seus tecidos, costurando coisas, palavras e grafismos como num tapete pontilhista – simulação dos estados diversos da mente, em que o real, o casual e o alegórico se mesclam e se influenciam –, trai a vontade integradora de um criador à busca da desordem. Bordar para não transbordar (PIZA *in* BRAVO!, ano 6, n. 71, 2003, p. 39).

Os enunciados das reportagens foram explícitos longamente tendo por finalidade não interditar a palavra dos autores das fontes discursivas. Os enunciados atrelados à caracterização dos dois cenários históricos da arte, o da arte moderna e contemporânea, são entendidos como elementos constitutivos relevantes que direcionam o mapeamento do conteúdo da arte divulgado e distribuído pela *BRAVO!*.

Por fim, constatei que as capas com imagens de obras sobressaíram-se em relação ao uso do retrato, mesmo entendendo que este alcance maior público do que uma obra em função de sua acessibilidade e do seu grau de compreensão. Diante disso, aponta-se para certa hierarquia de relevância para a obra e não para o artista, sendo aquela mais valorizada que este.

Todos os artistas retratados nas capas eram homens e as imagens fotográficas das obras eram vinculadas a homens, somente um jovem e negro (Basquiat) e a maioria, estrangeiros (oito para três brasileiros). Nas reportagens do fôlio, todos os artistas eram homens e a maioria era branco, exceto Bispo do Rosário. Dados que destacam a supremacia masculina e branca como referência histórica para o campo da arte. Mais que isso, dados que apontam para a construção cultural relacionada ao sexo e à cor na História, algo aparentemente naturalizado pela “dominação masculina” (BOURDIEU, 2002). O autor reitera que:

[...] a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, *espontânea e extorquida*, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos *efeitos duradouros* que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou

seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que se impõe (BOURDIEU, 2002, p. 50).

Apropriando-me do pensamento do autor, aponto para a força simbólica da *BRAVO!* como forma de poder que desencadeou disposições de inculcação e de incorporação do masculino, da arte produzida por artistas homens, na coletividade de seu público leitor, mantendo e favorecendo a ordem social dominante.

Em relação à origem dos artistas no fólio, houve equilíbrio, sendo dez artistas brasileiros para dez estrangeiros, destes, somente um era latino americano (Botero).

Tais artistas não eram ingressantes no sistema da arte, nem muito menos populares, somente consagrados e reconhecidos pela História da Arte, agregando capital cultural, e muitos dos quais conhecidos pelo público leitor elitizado intelectualmente.

Considerando a noção de campo de Bourdieu (1983; 1989; 2004; 2011), entendida como um espaço social simbólico em que nele existe diferenciação de atividades e relação de forças entre seus agentes, entendo que não havia preocupação da equipe editorial com demandas relacionadas ao espaço dado à mulher e ao negro na revista porque a questão de fundo da época era condizente com o capital cultural e a legitimação dos artistas mencionados nas matérias, todos agentes ativos do campo artístico e cultural através de estratégias de agentes institucionais, responsáveis pelas exposições e mostras. Repito: a relação de forças dos agentes do campo artístico no sentido de legitimar o artista dominante se deu através de agentes institucionais, os quais promoveram a inserção dos artistas no sistema da arte e por decorrência influenciaram a escolha dos artistas divulgados nas páginas impressas da revista *BRAVO!*. Nesse contexto, além da manutenção do masculino exercido pela revista, ela também ocorreu através de outros agentes do campo, concernentes às instituições culturais. A mesma justificativa remonta ao fato da falta de visibilidade e espaço para artistas ingressantes. De forma oposta e crescente, no tempo presente, verifica-se a apreensão da mídia em promover espaços diversos e heterogêneos, respeitando a diversidade (gênero, raça, sexualidade). Verificou-se, por fim, que alguns artistas eram mais notórios que outros, mas a todos foi atribuído certo percurso de pesquisa em arte.

Por se tratar de um periódico brasileiro, interessou constatar quais artistas ou arte de brasileiros compuseram as capas e o fólio, são eles: as capas – Sebastião Salgado, Cláudio Elisabetsky, Alex Vallauri, o fólio – Enio Squeff, Poty, Francisco Brennand, Alberto da Veiga Guignard, Franz Weissmann, José Antonio da Silva, Flávio de Carvalho, Waltércio Caldas, Iberê Camargo e Arthur Bispo do Rosário. No que

concerne à quantidade de reportagens, em treze delas artistas brasileiros foram protagonistas e em dezoito por estrangeiros (considerando a tripla aparição de Botero).

Sem discrepâncias extremistas, os dados referidos indicam que a produção artística brasileira era secundária e a revista privilegiava os temas dos eventos e das efemérides ligados à produção internacional, mesmo que ocorridos em solo brasileiro. Com exceção da capa da revista n. 69, as demais se ocuparam da divulgação de eventos culturais (exposições ou mostras) realizados no eixo SP – RJ, sendo as exposições de Botero (n. 23) e de Hockney (n. 16) ocorridas em solo estrangeiro. A exposição é um acontecimento relevante no sistema da arte para o qual convergem e se aglutinam todos os agentes e instâncias que compõem o campo e, dessa forma, se caracterizam como um tipo de evento que merece maior visibilidade (GOLIN; CAVALCANTI, 2017).

Lembrando que o acesso ao eixo SP – RJ na temporalidade estudada era restrito, portanto, era limitado o acesso aos eventos culturais no centro do país, eventos sobressalentes na revista. As reportagens principais eram relacionadas às exposições e mostras culturais contemporâneas às datas de publicação das matérias. Matérias estas realizadas para leitores pertencentes ao centro do país e não aos das regiões suburbanas. O que chegava até os leitores da periferia do país era conteúdo de um grupo cultural ativo e dominante (BOURDIEU; PASSERON, 2014). Nesse contexto, questiono por que os leitores periféricos do país liam *BRAVO!*. De acordo com as chamadas principais das capas, as matérias tratariam de artistas reconhecidos pela História da Arte, com literatura acessível, e de eventos culturais anunciados. Porém, a equipe editorial da revista explorava o tema a partir da justaposição de textos de diferentes colaboradores, estratégia que instigava o leitor a continuar sendo leitor, mantendo o seu “habitus” (BOURDIEU, 2011). Além do interesse pela cultura, havia a preocupação em fazer parte da elite intelectual do país e na acumulação de capital cultural (BOURDIEU, 2007).

Em relação ao contexto histórico da arte, mapeados pela análise iconográfica e discursiva, as matérias diziam respeito predominantemente, mas não de forma extremamente desproporcional, à produção concernente à Arte Moderna, o que leva a refletir sobre educação, a ser discutido no próximo capítulo. Tal proposta é condizente com uma forma de educar desvelada na revista *BRAVO!*, as demais são relacionadas ao sintoma e à educação do olhar, todas provenientes de diferentes abordagens observadas na revista.

5 Formas de educar: sintoma, reprodução e educação do olhar

A partir do momento em que libertei as revistas *BRAVO!* da estante e comecei a manipulá-las durante o processo de catalogação, uma preocupação era a de aproximar um periódico cultural ao campo da História. Além disso, e talvez o maior desafio, era articular o objeto-fonte, o campo da História e os meus interesses como pesquisadora, voltados à investigação de fontes iconográficas, ao campo em que situa o curso de doutoramento, o da Educação. O meu olhar investigativo focou esse propósito.

Enfatizo essa possibilidade, encontrada somente após um longo percurso, desde a busca e o estudo do objeto, a catalogação da primeira temporalidade (1997 – 2013) até a leitura e análise da editoria Artes Plásticas, as fontes de pesquisa. Tal percurso corresponde ao que Meneses afirma:

Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação (MENESES, 2003, p. 26).

Apoiada no estudo das fontes e da escrita acerca da editoria investigada foi possível identificar formas de educar. E é isso o que proponho para este capítulo e que ancora a tese na grande área do doutoramento, a Educação. Dessa maneira, a análise das capas e do fôlio conduziu a duas possibilidades divergentes, relativa à educação compreendida por meio do conceito de “sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 2013a, 2014) e da noção de “reprodução” (BOURDIEU; PASSERON, 2014). Uma terceira proposição será realizada a partir da análise da seção Atelier da revista *BRAVO!*, espaço educativo relacionado à educação do olhar (NOVAES et al, 1998; HERNÁNDEZ, 2009; 2011; 2013; MARTINS, 2006).

5.1 Capas e reportagens principais: a educação a partir das noções de sintoma e de reprodução

As formas de educar foram instigadas pela análise do conteúdo – capas, e do contexto histórico da arte – fôlio, publicado e distribuído nas páginas impressas da editoria Artes Plásticas. Nas capas em que o retrato foi utilizado, verifiquei que as imagens fotográficas dos artistas exibidos tinham relação com as lutas dos agentes do

campo cultural e artístico, com o “habitus” e com o capital cultural que lhes eram atribuídos naquela periodicidade histórica. Isso no sentido de manter as relações de força e a distribuição das formas de capital específico. Para cada artista a imagem fotográfica teve a função de reafirmar o “espaço social”, a “apresentação do eu” em solo brasileiro e a “representação” de uma alegoria. Nas capas em que imagens fotográficas de obras de arte e ilustrações foram protagonistas, a noção de “sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 2013a, 2014) teve maior relevância. Nessa circunstância, proponho como primeira forma de educar pensar a educação através do sintoma.

O conceito de sintoma se relaciona com a análise das fontes iconográficas (as imagens das capas). Repetindo Didi-Huberman (2014) o sintoma subverte o padrão, considera o anacronismo histórico e põe em jogo uma diversidade de montagens e de heterogeneidades, trazendo à superfície elementos que não reconhecemos, que sabotam a identificação simbólica percebida pelo senso comum. Ler imagens através de sua forma sintomática implica em considerar a imagem em aberto, que não comunica algo por si mesmo, mas que se expressa a partir de uma relação dialética com o sujeito que a olha, que a lê, que a interpreta. E é essa relação que é capaz de produzir sentido condizente com o contexto da sociedade em que ela foi produzida, distribuída ou consumida. Esse pensamento é coerente com a compreensão de imagem de Didi-Huberman (2012, p. 216) como “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares” que não pode aglutinar.

Nesse contexto, diante de uma imagem, ao olhá-la, o sujeito deve desconsiderar pensar em clichês linguísticos. Didi-Huberman (2012) respaldado em Walter Benjamin, explica que, caso isso ocorra não se trata de experiências fotográficas ou imagéticas, pois a legibilidade destas não é dada previamente. Ao contrário:

[...] primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215-216).

Desconcertar alude à inquietação provocada pela imagem na relação dialética com o sujeito (DIDI-HUBERMAN, 2010). Nesta investigação, ela foi articulada à tríade de Belting (2005) imagem-meio-corpo: a materialização da imagem fotográfica no suporte revista foi considerada para obter a sua visibilidade, acarretando na

necessidade de problematizá-la através da percepção, da montagem e da imagem, objetivando dar-lhe sentido. Entendo assim o uso da noção de sintoma na leitura das fontes iconográficas.

Advindo das imagens fotográficas investigadas, questiono: o que o sintoma anunciou nas capas de *BRAVO!*? Qual é a problemática histórica das imagens? Corresponde aos problemas históricos relativos à virada do século? Qual é a relação com a Educação?

Anterior à reflexão originada pelo questionamento referido, recordo que a maioria das imagens fotográficas das capas era voltada a eventos culturais (exposições ou mostras artísticas), aos acontecimentos da sociedade daquela temporalidade, com sobressaliência ao eixo SP – RJ. Saliento que estes eram os acontecimentos estampados no espaço de maior visibilidade da revista, entendido como o espaço que fazia menção ao “melhor da cultura” da época. Charaudeau (2013) explica que é o universo de discurso da mídia que abarca os acontecimentos do mundo, mas estes só ganham sentido por meio de uma estruturação através de uma tematização, ligando propósito, universo de discurso e acontecimento.

O acontecimento é definido ora como todo fenômeno que se produz no mundo, ora de maneira restritiva como todo fato que está fora da ordem habitual. Ora o acontecimento é confundido com a novidade, ora ele se diferencia dela, sem que se defina a diferença. Ora defende-se a ideia de que o acontecimento é um dado da natureza, ora sustenta-se que ele é provocado (CHARAUDEAU, 2013, p. 95).

O acontecimento na paginação da revista era condicionado a um fato, uma novidade no campo da cultura, o evento cultural representado pela imagem fotográfica ou ilustrativa anunciada na capa. Aquilo que foi provocado pelo sintoma trata de outro assunto e diz respeito ao sentido do acontecimento, ou ao acontecimento reestruturado pelo olhar do sujeito que olhou a imagem fotográfica, segundo a sua própria competência de inteligibilidade.

O sentido percebido nesta análise foi atrelado à relação entre público e privado (permeada pela vida íntima), às fronteiras culturais e à solidariedade humana, ao desaprender, à desconstrução e à invisibilidade da realidade, à resistência e recontextualização a partir da apropriação e da singularidade, a pequenos “bolsões de resistência”, a novos modos de olhar a cidade considerada a ideia de deslocamento e à mestiçagem cultural. Esses foram os sentidos produzidos pelas fontes iconográficas e discursivas anunciadas na revista *BRAVO!* na virada do século, não de forma óbvia, concernentes à problemática histórica. Percebe-se a inquietação com a realidade e a

necessidade de mudanças políticas em relação a ela, demanda condizente com o processo de globalização e do regime de comunicação.

Hall (1997, p. 17) declarou que “a importância das revoluções culturais do final deste século XX reside em sua escala e escopo globais, em sua amplitude de impacto, em seu caráter democrático e popular”. Entendo que são os sentidos anteriormente citados, através da arte, que manifestaram as mentalidades relativas às demandas e expectativas da sociedade correspondentes aos problemas históricos, políticos e culturais da época. Expectativas que podem ser entendidas como prospectivas em se tratando de um marco no tempo, a virada do século. Hall (1997, p. 18) reiterou que as “revoluções da cultura em nível global causam impacto sobre os modos de viver, sobre o sentido que as pessoas dão à vida, sobre suas aspirações para o futuro - sobre a ‘cultura’ num sentido mais local”, além de mudanças sociais e deslocamentos culturais. Desse modo, havia preocupações com a formação do futuro, com o desenvolvimento do século XXI e com as mudanças do novo milênio, tendo consciência de que a cultura era segundo Hall (1997, p. 20), “um dos elementos mais dinâmicos – e mais imprevisíveis – da mudança histórica no novo milênio”. Isso pensado a partir da argumentação de que toda prática social tem uma dimensão cultural e de que é a cultura uma das condições para a sua existência (HALL, 1997).

No que diz respeito às prospectivas, Jaguaribe (1996) relatou que elas se davam a partir de aspirações científicas. As tendências de acontecimentos subsequentes àquelas em que encontramos decorrem da continuidade das grandes tendências estruturais como demografia, PIB e fatores semelhantes, dos fatores ideais, correspondentes a ideias e crenças. Esta estrutura não é contínua, mas submetida a modificações paradigmáticas, dos fatores conjunturais, condizentes com a liberdade humana e o acaso. A liberdade humana é relativa a atuações distintas condicionadas a certa tendência econômica e certa tendência ideológica, e o acaso, na disposição aleatória em que os outros três fatores estão se inter-relacionando em determinado momento e lugar.

Os sentidos decorrentes da análise das imagens se relacionam com a liberdade humana dos artistas, os quais apontam através da arte e da cultura para a necessidade de intervenção da realidade e não para a sua manutenção. Jaguaribe (1996) estimou projeções razoáveis para o curso do século XXI, com prováveis rupturas estruturais, das quais identificou quatro: o equilíbrio da biosfera agregado à relação entre a sociedade industrial e a ecologia, já que a agressão do homem contemporâneo era muito superior à capacidade de recomposição espontânea da biosfera; o processo de

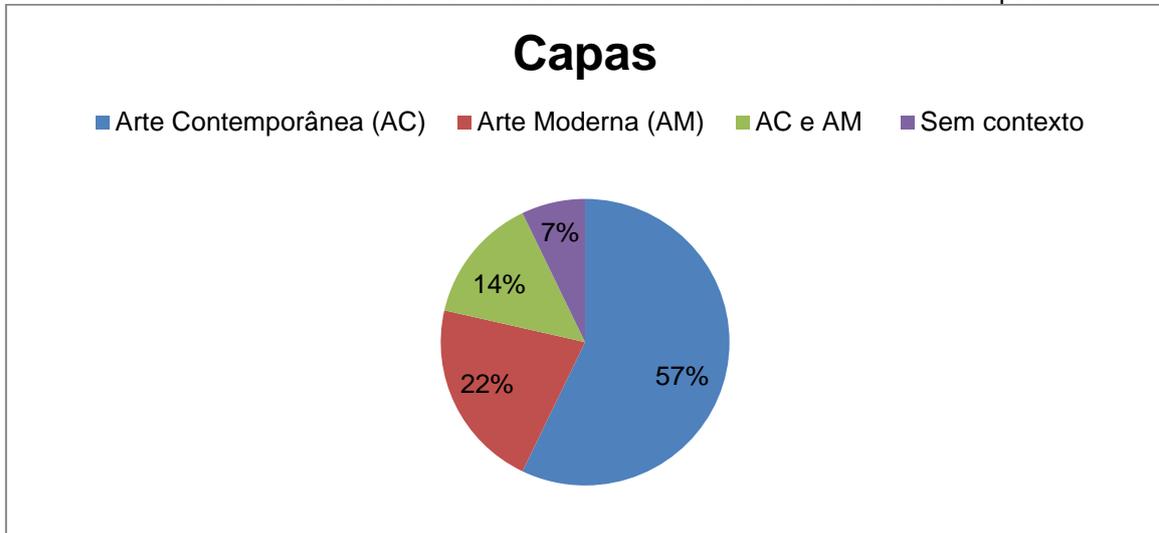
globalização econômica e tecnológica do mundo no sentido de um mercado mundial, com uma atuação econômica planetária; o desequilíbrio Norte-Sul, o qual gera efeitos perniciosos para o conjunto da sociedade humana (migrações incontroláveis, terrorismo, emergência de novas formas de fanatismo religioso-político); e o universo dos valores, a mais grave, tangível a um correlato adequado entre a postura religiosa e a postura ética, pois o que o autor estava percebendo era relacionado a uma erosão dos valores éticos tradicionais, com a emergência de condutas crescentemente determinadas pelo consumismo e pela vontade de maximizar as oportunidades que este oferecia. Projeções estas voltadas do macro ao micro, da sociedade global à vida cotidiana local, que podem ser incorporadas à expressão “centralidade da cultura”, articulada pelas mídias, compreendida como “a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 22).

Assinalo para a abertura de sentido na leitura iconográfica, especificamente naquilo que falta e naquilo que se perde, entendendo que tal evidência se trata da origem contraditória que caracteriza a imagem, a qual propõe “uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (BELTING, 2005, p. 69). A imagem é um recorte e neste recorte há traços, pistas, vestígios. A análise da imagem por meio do sintoma parte de tais vestígios. Não há leitura e interpretação descolada do objeto. Nem, muito menos, para isso, a invocação do inimaginável. O encontro do pesquisador com a imagem, mesmo com as imagens familiarizadas, é o acontecimento que o instiga à investigação. Moraes (2014, p. 340) nomeia esse encontro como “não saber”, “a partir do qual o saber pode ser produzido” a partir da revelação e do enfrentamento de conflitos, estes entendidos como os sintomas de Didi-Huberman. Desse modo, problematizei a retórica da certeza da imagem na medida em que, a partir dela como referência, não foi apontado exclusivamente para mensagens preexistentes, e sim, busquei compreender as significações provocadas por ela. Nesse panorama, e como esta investigação se trata de um recorte da realidade, demandas e expectativas outras poderiam ser reportadas na sociedade da virada do século.

A partir dessas colocações, entendo que a leitura e a análise da imagem fotográfica por meio do sintoma podem ser compreendidas como ferramenta de produção de saber, uma forma de educar, pois desencadeou um aprendizado que superou a superfície e a padronização do olhar e forneceu informações sobre acontecimentos e práticas sociais da época, conteúdos apreendidos visualmente e que valorizam a imagem como forma de conhecimento.

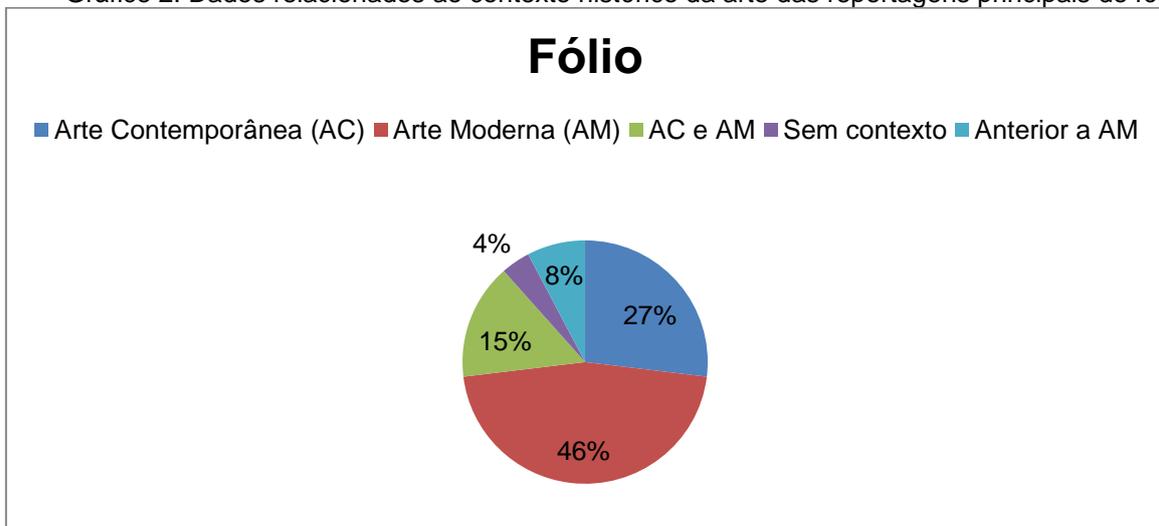
No que concerne ao contexto histórico da arte, das capas ao fólio, verifiquei, sobretudo, a abordagem de dois cenários históricos da arte, relativos à Arte Moderna e à Arte Contemporânea, como pode ser visualizado nos gráficos a seguir.

Gráfico 1: Dados relacionados ao contexto histórico da arte das capas.



Fonte: Elaborado pela autora.

Gráfico 2: Dados relacionados ao contexto histórico da arte das reportagens principais do fólio.



Fonte: Elaborado pela autora.

Nas capas, sobressaiu a exibição de Arte Contemporânea, desse modo o fólio sofreu uma inversão, tendo o contexto da Arte Moderna e anterior a ela com o maior espaço. Diante dos dados, constata-se que embora a revista *BRAVO!* tenha enfatizado a Arte Contemporânea no seu espaço mais valioso, nas capas, ela, em sua maior parte, publicava e distribuía conteúdo relacionado a uma arte já consagrada, conhecida pelo público leitor intelectualizado e reconhecida pela História da Arte, concernente à Arte Moderna e à produção anterior a ela. Tal evidência responde o que havia na

revista *BRAVO!* para além das reportagens principais divulgadas nas chamadas das capas e corresponde à repetição e à manutenção da cultura dominante.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante [...]; para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento dessas distinções. Esse efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 1989, p. 10-11).

Na esteira de Bourdieu (1989), as reportagens principais, em sua maioria, enfatizavam a cultura legitimada pela História da Arte e, por consequência, o poder simbólico mantido pela revista, o qual é compreendido como um poder de construção da realidade, com sentido imediato do mundo, tendenciado ao estabelecimento do conhecimento humano. O autor explica que o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, um poder subordinado, só se exerce se for reconhecido, sendo definido em uma relação determinada entre os que exercem o poder e aqueles que estão sujeitos a ele, perpassada pela crença da produção e da reprodução. É a crença na legitimidade das palavras de ordem (manutenção ou subversão) de quem anuncia que origina o poder. Diante disso, proponho, na contramão da educação pelo sintoma, uma segunda forma de educar associada ao conceito de “reprodução” (BOURDIEU; PASSERON, 2014).

A noção de reprodução foca na legitimação e na repetição de um conteúdo já legítimo por meio de “ações pedagógicas” produzidas e exercidas por meio de “autoridade pedagógica” (BOURDIEU; PASSERON, 2014). Aqui, utilizo os conceitos de Bourdieu e Passeron afora o espaço escolar, aproximando-os do campo de produção cultural circunscrito à revista *BRAVO!* e à educação de seu público leitor. Assim as reportagens principais são entendidas como as “ações pedagógicas” exercidas pelos agentes do campo, os membros educados de um grupo social, referentes aos autores das matérias, sendo estes dependentes de relações de força da estrutura da revista, no caso, da ideologia do editor e de sua equipe editorial (em se tratando de uma revista, respeita-se a hierarquia estrutural). Sobre essa relação de forças, os autores discorrem que:

Desde que toda ação pedagógica em exercício dispõe por definição de uma autoridade pedagógica, os emissores pedagógicos são logo de imediato

designados como dignos de transmitir o que transmitem, e por conseguinte autorizados a impor a recepção e a controlar a inculcação por sanções socialmente aprovadas ou garantidas (BOURDIEU; PASSERON, 2014, p. 42).

Desse modo, as relações de força são determinantes na definição dos modos de imposição característicos de uma “ação pedagógica”, a qual procura um objeto privilegiado para a análise (nesta investigação ele se refere à Arte Moderna), e que é instaurada a uma determinada “autoridade pedagógica”.

Saliento que a agenda direcionava a escolha das reportagens, no caso, as exposições que ocorreram no eixo SP – RJ, sendo a maioria relacionada à arte do passado e não à arte em processo, relativa ao presente da época. Entendo que era o espaço geográfico o elemento definidor de acesso à arte no que tange ao conhecimento objetivo do mundo, relacionado à vida contemporânea. Nesse contexto, o público leitor pertencente ao eixo geográfico supracitado tinha acesso à cultura e à arte nos seus diversos âmbitos. Então para o público leitor periférico referente à escala nacional, externo ao eixo SP – RJ, inacessível ou com acesso restritivo à cultura e à arte através de exposições, e que, por isso, adquiria a revista como uma forma de obter acesso e conhecimento ao/do mundo da arte – investindo em seu “capital cultural”, circulava a cultura dominante reproduzida e distribuída pela revista *BRAVO!*. Dessa forma, entendo uma dúbia finalidade na publicação das reportagens, ora concernente ao público leitor inserido no eixo SP – RJ, ora externo a ele. Privilegiava-se o primeiro público leitor mantendo-o informado a respeito da vida cultural disponível e acessível, preservando o seu “habitus”. Longe disso, o conteúdo de arte que chegava e circulava pelo espaço periférico do Brasil era um instrumento de imposição que assegurava a legitimação da dominação de uma classe sobre outra, reforçando a sua própria força às relações de força que as fundamentam, contribuindo para a domesticação do outro de forma dissimulada. A partir dessas colocações, aponto para o reforço da desigualdade entre os sujeitos leitores da revista e para a conservação da estrutura de classes. Esse contexto implica na imposição e dissimulação de um “arbitrário cultural” como combinação histórica de “violência simbólica”.

Voltando à “reprodução”: as reportagens principais compreendiam “ações pedagógicas” dotadas de legitimidade dominante e como pressuposto de “autoridades pedagógicas”, as quais exerciam a “violência simbólica” de imposição e inculcação de arbítrios culturais, sugerindo significações de ordem lógica e tendendo a produzir o desconhecimento da verdade objetiva. A leveza das ações, ou como manifestaram os autores Bourdieu e Passeron – a maneira suave de exercício, não minimiza ou anula a arbitrariedade e a violência simbólica praticada. Mesmo que a cultura dominante fosse

reproduzida pelos agentes da revista *BRAVO!* a partir daquilo que era considerado adequado na época. É necessário lembrar que o seu slogan anunciava “o melhor da cultura”. Destaca-se que “o monopólio da legitimidade cultural dominante é sempre o resultado do jogo de uma concorrência entre instâncias e agentes” (BOURDIEU; PASSERON, 2014, p. 43). As instâncias ou agentes sociais que se conseguem impor passam a ser aquelas que impõem a cultura legítima e a autoridade pedagógica é operada por meio de seus representantes, inculcando o seu arbitrário cultural.

Para além disso, a reprodução utilizada como meio de manutenção do moderno pode ser articulada com a ideia de regulação da cultura. Hall (1997) informou que o investimento do Estado na virada do século XX – XXI era o de abrir a cultura ao jogo livre das “forças de mercado”, ao invés de assumir responsabilidades na regulamentação de assuntos culturais. Naturalmente, o funcionamento do mercado não era dado por si só, necessitando de estruturação e policiamento, apoiando-se em outras condições sociais e culturais exteriores a ele, como confiança, hábitos, convenções, moral, considerações públicas amplas, e a autorregulação do mercado implicava em alocação de recursos, na recompensa à eficiência e à inovação, na punição da ineficiência e da falta de criatividade e na criação de vencedores e perdedores. A compreensão da regulação da cultura pelo mercado pressupõe “certo acesso indireto às correntes profundas e contraditórias da mudança cultural que se formam abaixo da superfície da sociedade” (HALL, 1997, p. 39). Além disso, é preciso entender que é a cultura que nos governa, que “regula’ nossas condutas, ações sociais e práticas e, assim, a maneira como agimos no âmbito das instituições e na sociedade mais ampla” (HALL, 1997, p. 39). Nesse ínterim, os sujeitos que desejam confirmar ou transformar a visão de mundo e a ação sobre o mundo necessitam ter a cultura como meio para moldá-la e regulá-la. Acredito ser o que fazia o editor da revista *BRAVO!*, com fundamentos na manutenção do moderno.

Um esclarecimento aqui se faz necessário: é unânime que a educação da cultura e da arte deve versar sobre o contexto histórico humano e não somente acerca de assuntos voltados à contemporaneidade do sujeito. Arendt (1957, p. 14) afirma que “Uma vez que o mundo é velho, sempre mais velho do que nós, aprender implica, inevitavelmente, voltar-se para o passado, sem ter em conta quanto da nossa vida será consagrada ao presente”. Entretanto, trata-se de uma abordagem não repetitiva em que a cultura dominante se torne predominante. Arendt (1957) esclarece a diferença a partir da relação entre autoridade (do professor) e tradição, algo relevante para a educação escolarizada. Trata-se de dar a conhecer o passado para que possamos nos

situar e compreender o presente. Trata-se de saber mediar o antigo e o novo, para que a tradição não transborde em crise na educação, pois seria uma contradição – e uma repetição, um retrocesso, reconhecer o passado como modelo para o tempo presente. Por fim, a autora (1957, p. 13) considera que “a educação não pode fazer economia nem da autoridade nem da tradição, sendo que, no entanto, essa mesma educação se deve efetuar num mundo que deixou de ser estruturado pela autoridade e unido pela tradição”. Nesse sentido, a educação pela tradição não abordaria a reprodução do passado e não teria relação com a regulação da cultura. Ao contrário, ela garantiria o acesso ao conhecimento histórico da humanidade em distintas áreas e em tempos múltiplos.

A partir desse arranjo teórico, considero que a revista *BRAVO!* cumpriu a função de reprodução da estrutura cultural e artística em se tratando de um conjunto de reportagens principais do fólio com predomínio da Arte Moderna. Não se trata aqui de anular a qualidade editorial da revista e a sua importância como agente formador de cultura na periodicidade estudada. Entendo que a revista reforçou o tipo de arte referida porque evidenciava a programação mensal dos eventos culturais que ocorriam em São Paulo e no Rio de Janeiro, preponderantemente, e desse modo fortaleceu tal região geográfica a mantendo como centro cultural do país. Nesse sentido, acredito que ela não resistiu ao sistema estruturado pela História da Arte, revisitando-a através de eventos culturais (exposições e mostras). Não que a resistência fosse o seu objetivo, pois a sua finalidade era divulgar “o melhor da cultura”, entendida, a partir da leitura e da análise das fontes, como uma cultura consagrada, mais próxima de um passado recente do que propriamente à produção de arte do presente ao qual estava inserida. Entendo essa cultura consagrada como “arbitrário cultural”, já que era erigida uma cultura particular referente a um público leitor e estendida a uma cultura universal, para todos os leitores da revista. Sobre a conversão de um arbitrário cultural em cultura legítima, Nogueira sustenta que ela:

[...] só pode ser compreendida quando se considera a relação entre os vários arbitrários em disputa em uma determinada sociedade e as relações de força entre os grupos ou classes sociais existentes nessa mesma sociedade. No caso das sociedades de classes, a capacidade de imposição, de inculcação e de legitimação de um arbitrário cultural corresponderia à força da classe social que o sustenta. Assim, de um modo geral, os significados (conhecimentos, valores, etc.) arbitrários, capazes de se impor como cultura legítima, seriam aqueles sustentados pelas classes dominantes (NOGUEIRA *in* CATANI et. al., 2017, p. 36).

Dotados da legitimação da cultura das classes dominantes, os agentes da revista abastecidos de autoridade para a ação produziram – e fizeram circular de modo oculto, uma cultura legítima, sendo esse processo denominado por Bourdieu como “violência simbólica” exercida pela linguagem (fontes discursivas). Insisto: não havia espaço para a cultura do público da periferia brasileira, nem preocupação em inseri-la no contexto cultural-artístico promovido pela revista, somente para aquela acessível à cultura dominante, pertencente ao eixo SP – RJ. As reportagens principais anunciavam ao público distante da agenda do eixo suprarreferido em uma “linguagem dêitica” (BARTHES, 1984): “olhem, aqui, é neste lugar que o campo da arte se desenvolve e é aqui que a cultura se encontra!”. Isso, inculcado de forma neutra, sem se fazer ver como arbitrária e vinculada a uma classe social, mas reconhecido pelas classes dominadas como uma cultura superior e legítima.

5.2 A seção ATELIER como espaço educativo

Considerando a abordagem das matérias reportadas na revista *BRAVO!*, assinadas por diversos jornalistas, tendo a exposição como tema principal, priorizando a produção de artistas homens e de obras vinculadas à Arte Moderna no fólio, proponho aqui me ocupar de uma subeditoria, a seção ATELIER. Durante a leitura das fontes o meu olhar foi fisgado pela referida seção, sendo a razão o próprio ateliê, o local da arte se fazendo, por meio do pensamento em arte, com arte, sobre arte. Em se tratando de uma revista como suporte da referida seção, identifiquei a sua mensagem considerando a unidade da editoria Artes Plásticas. Esclarece McLuhan:

Pois a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas, humanas. [...] “o meio é a mensagem”, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. O conteúdo ou usos desses meios são tão diversos quão ineficazes na estruturação da forma das associações humanas (MCLUHAN, 1969, p. 22-23).

A seção ATELIER oferece mudança de padrão em relação às reportagens principais: o seu meio (seção) mostra os agentes sociais do campo artístico e o conteúdo – artistas contemporâneos, das artes visuais, referentes à temporalidade estudada, produzindo arte e mostrando o pensamento de sua poética, sendo esta a sua mensagem. A Arte Contemporânea, na virada do milênio, demandava estudo, publicação e compreensão. Eis o ponto alto no sentido de compreender o campo da Arte e estendê-lo ao da Educação. Desse modo, esse subcapítulo abarca a análise da

seção ATELIER, assinada por uma mulher, a artista e professora Katia Canton, sobre artistas brasileiros⁹¹ que, sobretudo, produziam Arte Contemporânea durante a periodicidade estudada.

O agrupamento de artistas contemporâneos e brasileiros alocado em uma seção apartada das reportagens principais da revista promove a construção de uma classe teórica com proximidade no espaço social que define uma aspiração existencial potente para refletir sobre arte e educação:

A proximidade no espaço social, ao contrário, predispõe a aproximação: as pessoas inscritas em um setor restrito do espaço serão ao mesmo tempo mais próximas (por suas propriedades e suas disposições, seus gostos) e mais inclinadas a se aproximar; e também mais fáceis de abordar, de mobilizar (BOURDIEU, 2011, p. 25).

Avançando: a palavra atelier possui duplo sentido. Ela se refere à seção denominada ATELIER da revista *BRAVO!* e ao ateliê como lugar de produção artística, como espaço de trabalho. Para ter clareza quanto ao seu sentido, o uso dessas duas grafias (ATELIER e ateliê), foi considerado na escrita desse subcapítulo.

O ateliê é um espaço de trabalho, é um lugar íntimo, é um espaço de pensamento, de experimentação, de enfrentamento técnico e estético, de reflexão, de criação. Ele é um espaço de pesquisa, de processo e de guarda. O ateliê não condiz fielmente com a ideia de que é um espaço superlotado de materiais, sujo, desorganizado, nem mesmo com a imagem romantizada de que ali tudo é mágico. Ele é agenciado por alguém, por algum artista. No ateliê existem corpos, o corpo do artista e o corpo da obra. Pode-se afirmar que existe certa pedagogia do corpo. Nesse sentido, entendo que o ateliê é um lugar onde se instala o corpo do artista e pelo qual aquele é ativado.

Do ateliê para a seção ATELIER houve um deslocamento do espaço privado para o espaço público: as fotografias da seção ATELIER revelam o espaço privado do/da artista e tomam conta do espaço público da revista. Considerando o ateliê como espaço privado, as imagens da seção mostram outra face do artista, tangível ao seu dia a dia, ao seu verdadeiro cotidiano, o que se passa realmente nesse lugar. O que é vivido, experienciado, negado, contemplado, o que é banal, evidente e enigmático. As imagens mostram a arte se fazendo, a coisa acontecendo, à aquilo que Perec (2010) chama de “ruído de fundo”, de “ordinário”, de “infraordinário”.

⁹¹ A artista Maria Bonomi tem origem italiana (1935) e naturalizou-se brasileira em 1958.

O que é preciso interrogar é o tijolo, o concreto, o copo, nosso comportamento à mesa, nossas ferramentas, a organização de nossas ocupações, nossos ritmos. Interrogar o que parece ter cessado para sempre de nos espantar. É claro que vivemos, que respiramos; nós andamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamo-nos à mesa para comer, deitamos em uma cama para dormir. Como? Quando? Por quê? (PEREC, 2010, p. 179).

Aparentemente, o artista começa a existir pelo produto de seu processo artístico, a obra exibida em um evento cultural. Entretanto a sua existência é anterior ao acontecimento, e ela tange ao seu ateliê, ao seu “pequeno território”⁹² e ao seu modo de inquirir o mundo e expressá-lo em arte. A revista *BRAVO!* interrogou o habitual e não deixou de lado o essencial no modo de ser artista ao dedicar uma seção da editoria Artes Plásticas ao ateliê do artista.

A respeito da agente responsável pela seção, Katia Canton (1962), ela é artista visual, professora, escritora, jornalista e curadora. Estudou arquitetura, dança, literatura e civilização francesas e formou-se jornalista pela ECA/USP, em São Paulo. Em Nova York trabalhou como repórter para jornais e revistas e realizou mestrado e doutorado na *New York University*. Também foi bolsista no MoMA, de Nova York, criando projetos de arte e narrativa no departamento de educação. Sua pesquisa acadêmica é interdisciplinar e relaciona as artes e os contos de fadas, de várias épocas e culturas do mundo. Seu trabalho artístico é multimídia (integra várias linguagens de arte) e conceitualmente se liga a questões sobre sonho, desejos e narrativas. Canton participa de exposições desde 2008, no Brasil e no exterior. Como autora, escreve livros sobre arte e para o público infantil e juvenil, tendo recebido vários prêmios. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, educação, interdisciplinaridade, literatura infantil e juvenil, poesia, performance e contos de fadas⁹³.

A partir da caracterização da autora responsável pela seção, torna-se salutar agregar ao texto a noção de “capital cultural” (BOURDIEU, 2007), para pensar acerca da relevância das matérias. Lembrando que o “capital” é entendido como recurso e que o capital cultural é sustentado sob três formas, no estado incorporado, no estado objetivado e no estado institucionalizado, penso que os três estados do capital cultural podem ser dirigidos à Canton. Nesse sentido, creio que tal seção era assinada por alguém que era legitimada pelo campo artístico e jornalístico, em função do capital a

⁹² Categoria desenvolvida no Curso *Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos*, ofertada pelo PPGAV – UFPel, sob a responsabilidade da professora Renata Azevedo Requião, a qual não alude somente ao “lugar” em que se constitui o ateliê do artista, e sim ao “lugar” onde o artista se sente em paz para poder criar, envolvido por suas “coisas-objetos” e pelas impregnações de sua memória.

⁹³ Dados disponíveis em: < <https://katiacanton.com.br/bio/> > e em <<http://lattes.cnpq.br/8981250793494995>>, acesso em: 25 jun. 2020.

ela atribuído. Pertencendo ao “campo cultural e artístico”, Canton era uma agente social importante para dar voz a determinados artistas e não dar a outros.

Catorze matérias da seção ATELIER foram utilizadas para a análise. Cada matéria ocupava paginação dupla incompleta, era apresentada com título e subtítulo e o seu *layout* gráfico era aformatado em quatro colunas de texto e uma imagem, obrigatoriamente. Essa imagem era grande e fixada no alto da página direita, sendo composta pelo olhar de Eduardo Simões (n. 1, n. 6, n. 9, n. 13, n. 16, n. 22, n. 23 e n. 31), Bruno Shultze (n. 47), Henk Nieman (n. 54, n. 58, n. 64, n. 69) e Peter Neuchs (n. 71) por meio da linguagem da fotografia.

Com exceção da edição n. 47, as fotografias fixadas no alto da página direita foram apresentadas com sobressaliência de cores neutras em contraposição a cor de fundo da matéria, cor característica da editoria Artes Plásticas (laranja – n. 1/1997 ao n. 31/2000; verde – n. 47/2001 ao n. 71/2004). Das catorze imagens fotográficas, uma delas aparece desfocada (n. 58/2002), em uma a imagem é aérea (n. 23/1999) e em outra não aparece o retrato do artista (n. 22/1999). Em sete edições – da primeira até a n. 23/1999, havia uma segunda imagem, em menor escala, disposta entre as colunas de texto, a qual se relacionava com a maior, expondo o artista, seu espaço, seus materiais.

As catorze matérias analisadas são as seguintes:

Quadro 3: Dados sobre as matérias de análise da seção ATELIER.

Identificação da edição			Matéria (título e subtítulo)	Paginação	Origem e idade do/da artista
Nº	Volume	Ano			
1	ano 1	1997	O gesto primordial A gravura domina o espaço de Maria Bonomi	p. 48-49	Itália, 62
6	ano 1	1998	As formas do artista da cor O pintor Arcângelo Ianelli chega à escultura	p. 56-57	SP, 75
9	ano 1	1998	O intervalo das coisas A investigação e as séries exploradas por Carmela Gross	p. 102-103	SP, 52
13	ano 2	1998	A pintura digere a História As múltiplas fontes da figuração de Adriana Varejão	p. 92-93	RJ, 34
16	ano 2	1999	O ritual e a memória Coleta e reminiscências: a obra de Shirley Paes Leme	p. 92-93	MG, 44
22	ano 2	1999	A originalidade da cópia A apropriação de imagens na obra de Caetano de Almeida	p. 68-69	SP, 35
23	ano 2	1999	O rigor da cor Tuneu faz das cores o objeto de sua pintura geométrica	p. 74-75	SP, 51
31	ano 3	2000	Reflexões de um corpo	p. 56-57.	SP, 38

			A linguagem universal de Nazareth Pacheco		
47	ano 4	2001	A arqueologia abstrata A pintura de Marina Saleme é escavação analítica do espaço	p. 66-67	SP, 43
54	ano 5	2002	A reflexão contemplativa Marco Giannotti pinta para o deleite visual	p. 60-61	SP, 36
58	ano 5	2002	O espaço corporal Renata Pedrosa comenta o corpo e seus sentidos	p. 38-39	SP, 35
64	ano 6	2003	O valor das pequenas coisas Mônica Rubinho busca intimismo com miniaturas	p. 52-53	SP, 33
69	ano 6	2003	Verdade e turbulência Cildo Meireles provoca o mundo com arte	p. 80-81	RJ, 55
71	ano 6	2003	Conto de fadas do avesso Rosana Palazyan faz da violência matéria-prima	p. 40-41	RJ, 40

Fonte: elaborada pela autora.

Ao observar o quadro 3, percebi que Canton seguia um padrão para nomear a matéria: o título era curto e genérico como “Conto de fadas ao avesso”, e o subtítulo, explicativo, “Rosana Palazyan faz da violência matéria-prima”. O título era relacionado a categorias conceituais da produção artística (gesto, forma, cor, intervalo, história, memória, corpo). O subtítulo mencionava o artista ao qual seria tratada a matéria, citado com mais frequência no início e no final da frase, e uma ação referente à sua produção, o que ele “fazia, provocava, buscava, pintava” em arte. Ambos sintetizavam o contexto de produção poética do artista em questão.

Outra informação constatada no título e no subtítulo, não presente em todas as edições, era a linguagem da arte produzida pelo artista, sobretudo a pintura (n. 6, n. 13, n. 23, n. 47 e n. 54). Além da pintura, somente a gravura (n. 1). Nas oito edições restantes (n. 9, n. 16, n. 22, n. 31, n. 58, n. 64, n. 69 e n. 71), não foi mencionado qual seria a linguagem pela qual o/a artista se expressava em arte. Acredito que o motivo do silenciamento de Canton era relacionado aos artistas que se ocupavam de múltiplas linguagens e à compreensão do artista como artista contemporâneo, ou seja, livre de rótulos e classificações.

Em relação aos artistas referidos no quadro, não havia padrão para o contexto histórico de formação provavelmente devido a sua faixa etária. Ela estava entre 33 (Mônica Rubinho) e 75 anos (Arcângelo Ianelli). Seis artistas com idade entre 34 e 40 anos (Adriana Varejão, Caetano de Almeida, Renata Pedrosa, Marco Giannotti, Nazareth Pacheco e Rosana Palazyan), dois artistas entre 41 e 50 anos (Marina Saleme e Shirley Paes Leme), três artistas entre 51 e 60 anos (Tuneu, Carmela Gross,

Cildo Meireles) e somente uma artista na faixa dos 60 anos (Maria Bonomi). No tocante à origem dos artistas, o âmbito geográfico remetia à região sudeste, sobretudo ao Estado de São Paulo. É importante salientar que das catorze matérias descritas, em nove, artistas mulheres foram protagonistas, talvez para desfazer a “dominação masculina” (BOURDIEU, 2002), evidenciada nas reportagens principais vinculadas às capas e ao fôlio.

Para nortear a análise das fontes históricas, texto e imagem, considerando quem assinou a matéria e o tema da seção – o ateliê do artista, surgiram os seguintes questionamentos:

- Pertencendo ao “campo cultural e artístico”, o que Canton tinha a dizer em uma revista de cultura com periodicidade mensal? De que forma era a sua narrativa? De acordo com a produção artística, como Canton nomeava o artista?
- O que as fotografias mostravam? O que a nitidez ou a opacidade das imagens fotográficas representavam? O que aparecia em primeiro plano nas fotografias? O que não foi permitido ver? O que a fotografia representava: tratava-se de espaços singulares de trabalho? Eram estúdios móveis ou fixos, privados ou públicos? O espaço de trabalho desvelava a personalidade do artista? Aguçava curiosidade? Despertava expectativa com a obra mostrada em processo?
- O artista foi mostrado em seu ateliê em todas as matérias? Como ele trabalhava? O que ele estava fazendo? Qual era a relação de seu corpo com o entorno? Quais eram os seus objetos, ritmos, hábitos, métodos de trabalho? Como os artistas definiam o seu ateliê e que relação se estabelecia entre as características desse espaço e a natureza de sua obra? É plausível entender como o artista transformava materiais em objetos de arte? Existe ponto de convergência conceitual entre os artistas e suas obras?
- É possível discorrer sobre o contexto histórico, econômico e sociocultural brasileiro a partir do ateliê e das obras dali provenientes? Como essas questões ajudam a refletir sobre educação?

A seguir, tais questionamentos serão considerados, embora nem todos respondidos explicitamente.

5.2.1 As imagens fotográficas e os discursos da seção ATELIER

Fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele precioso tema, num dado instante de sua

existência/ocorrência. É o assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizadas por tempos muito bem demarcados: o de sua gênese e o de sua duração (KOSSOY, 2014b, p. 131).

As imagens visam o estabelecimento de uma relação com o mundo, sendo os modos de relação circunscritos ao simbólico, ao epistêmico e ao estético. “O que caracteriza de maneira peculiar a fotografia é o fato de ela apresentar momentos isolados no tempo” (MCLUHAN, 1969, p. 214), recortes da realidade.

O produto da fotografia anuncia a morte do instante fotográfico, tanto para o sujeito que olha, quanto para o sujeito que está sendo olhado, bem como para o momento vivenciado. O registro retém o instante que jamais voltará a ser. Instante esse constituído de experiência (ou não) pelo sujeito. Barthes (1984, p. 13) relata que “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. A fotografia constitui-se de dados referentes ao tempo e ao espaço fotografado. Ela funciona como uma espécie de marca que prolonga uma ação, uma vivência, um instante, que jamais retornará ao tempo presente a não ser por meio da memória do sujeito que a vivenciou⁹⁴.

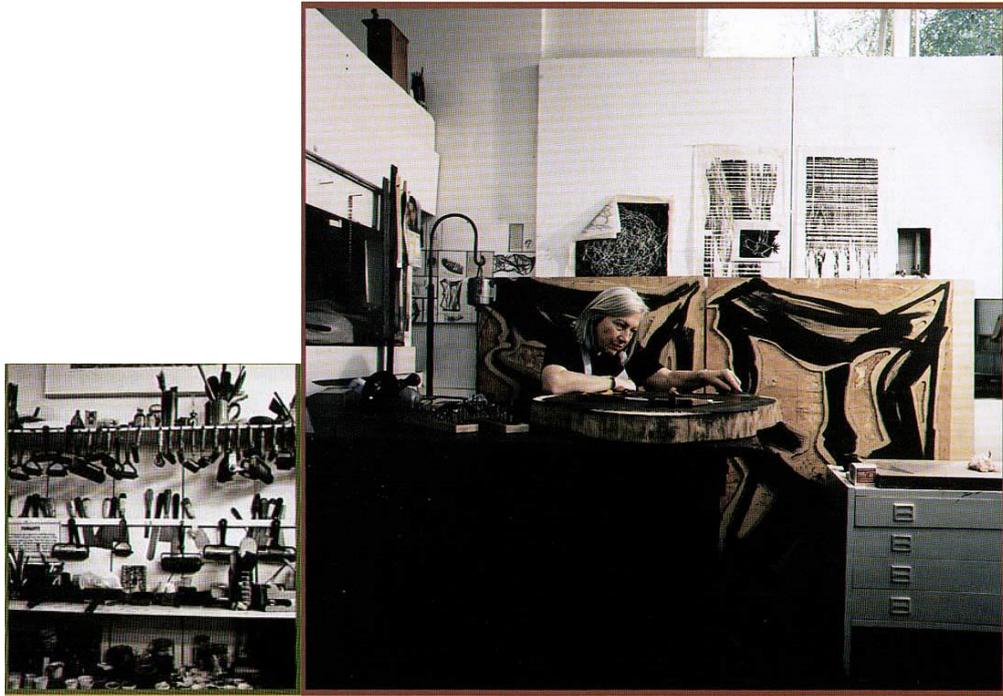
No caso dessa investigação, o seu retorno ao presente ocorre a partir do produto, sendo objeto de análise. Objetiva-se ler as imagens fotográficas para poder compreender o que, com que, como e por que os artistas brasileiros produziam arte contemporânea no recorte temporal anunciado. Trata-se de buscar entender quais eram as questões da arte e da vida na virada do milênio. Desse modo, proponho que a análise iconográfica seja realizada como se as imagens fotográficas fossem um “texto” (MACHADO, 1993) para refletir sobre algo e não algo para apreciar. Explico: aqui o “texto” não é apresentado numa forma alfabética, constituído de uma combinação de sintagmas ou elementos morfológicos, no qual aprendemos a ler, ele diz respeito à reflexão, pois não se reconhece que a leitura do visual corresponda à mesma lógica que a do textual, já que a organização da imagem é regida pela lógica do espaço e não pela lógica do tempo como em um texto (HERNÁNDEZ *in* MARTINS; TOURINHO, 2009). Para isso, a voz de Didi-Huberman (2010) e os estudos da cultura visual serão considerados.

Adiante, apresentarei o conjunto de imagens das matérias da seção ATELIER, dispostas a partir das linguagens artísticas anunciadas em seus títulos e não pela

⁹⁴ Reflexão advinda de minha dissertação de Mestrado em Artes Visuais (CANSI, 2016).

ordem temporal de publicação. No intervalo de cada imagem, há um texto descritivo que reúne a análise da fonte iconográfica e da fonte textual. Esse texto evidencia no primeiro momento duas palavras-chave que sintetizam imagem e discurso da matéria. Além disso, procurei destacar citações relevantes de Canton e do(a) artista anunciado(a). Narrativas acerca do ateliê do artista também foram examinadas.

As primeiras imagens a apresentar dizem respeito à linguagem da gravura (n. 1/1997):



Figuras 49 e 50: Ateliê de Maria Bonomi.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 1, 1997, p. 48-49.

Gesto e gravura. Eis as palavras relevantes para a artista e sobre a linguagem pela qual ela se ocupava em sua obra. Ambas as palavras dizem algo do espaço de trabalho da artista. Canton denominou de “gesto primordial” o que é possível ver no centro da imagem principal (a maior): trata-se da artista italiana Maria Bonomi (Itália, 1935)⁹⁵, com 62 anos em 1997, com cabelos lisos e grisalhos, no interior de sua “casa-atelier”, que ficava no Morumbi, em São Paulo, considerado um bairro nobre com ótima infraestrutura. Artista consagrada, premiada, estudou arte desde muito cedo, teve mestres reconhecidos como Livio Abramo, Goeldi, Lasar Segall, era considerada “uma das maiores gravuristas da história da arte brasileira” (CANTON *in* BRAVO!, ano 1, n. 1, 1997, p. 48).

⁹⁵ Naturalizada brasileira em 1958.

Na fotografia de Eduardo Simões predomina o preto e o branco, cores tradicionais da xilogravura⁹⁶. Ela representa uma parte do espaço de seu ateliê, de sua “casa-atelier”:

No espaço amplo, apenas um dos cômodos fica reservado à área íntima. Todo o resto da casa esconde salas e estúdios repletos de pedaços de madeira, matrizes de xilogravura, tintas, computadores, uma oficina de barro com um pequeno forno. São vários pequenos mundos reunidos no espaço múltiplo da gravura (CANTON *in* BRAVO!, ano 1, n. 1, 1997, p. 49).

Tal citação desencadeia a relação arte e vida, sendo estas interdependentes. O espaço de sua “casa-atelier” acolhia materiais para além da feitura da gravura, indicando a produção artística de outras linguagens. A gravura acompanha Bonomi desde os anos 1950, mas ela trabalhava também com design gráfico, cenografia e esculpia moldes em barro para grandes projetos, em que expressava a sua preocupação com inserção social. A matéria tratava de sua paixão, a xilogravura, mas, no final foi informado que Bonomi produzia arte pública (painéis de concreto) para empresas, para estações de metrô, para centros culturais⁹⁷. Tal vestígio interpretado pela análise das fontes indica aproximação entre linguagens artísticas e implicações conceituais, como aponta Oliveira:

O percurso estético de Maria Bonomi demonstra, em seu sentido geral, que a tematização de questões sociais não se opõe ao rigor formal, que o construtivismo pode ser lírico, que a gravura pode partilhar preocupações com a arte pública – a preocupação central da produção artística de Maria Bonomi está direcionada aos ideais de acessibilidade e de sensibilização estética (OLIVEIRA, 2010, p. 79).

O rigor formal não só fazia parte da obra, como deu a entender Oliveira, mas também pode ser visto na fotografia por meio da organização de seu ateliê: a mesa da artista, o armário e as suas gravuras aparecem na imagem. Sobre a mesa encontram-se objetos indispensáveis para a técnica de uma gravadora, as goivas, os buris e seus cabos e a matriz. Além disso, há alguns objetos afetivos, religiosos e utilitários como a fotografia de uma mulher com uma criança, um crucifixo e uma luminária.

⁹⁶ A xilogravura é uma técnica antiga na qual se entalha em madeira, material utilizado como matriz e que possibilita a reprodução sobre papel da imagem entalhada e entintada. Para desenvolver essa gravura, poucos materiais são necessários: madeira, goiva e buril (ferramentas de corte utilizada para o entalhe), espátula, tinta, rolo para entintagem, papel e prensa de impressão. “Bem antes de Gutenberg desenvolver seus tipos moveis de imprensa, muita impressão sobre papel já fora executada, utilizando-se a xilogravura” (MCLUHAN, 1969, p. 183).

⁹⁷ Em sua tese de doutoramento em Artes Plásticas (ECA/USP) sobre arte pública, a artista mostra que a arte precisa ser socializada, que deve ser pensada para o local de sua implantação, considerando os transeuntes, e que deve ser feita para criar referências que orientam e congregam a população. Disponível em: http://www.mariabonomi.com.br/artista_biografia.asp Acesso em: 17 jun. 2020.

Ao ler a fotografia por meio de seus fragmentos, o olho é afetado pela parte inferior, a qual está praticamente na escuridão, pouco pode ser visto ali. A direita dessa mesma parte há a imagem de um armário de aço cinza com gavetas estreitas e alongadas. Ele não aparece em sua totalidade. Esses móveis são utilizados para o armazenamento de gravuras. Sobre ele há poucos materiais. O centro da imagem denuncia o gesto e a gravura. Bonomi ocupa o centro e o gesto aparece no corpo da artista gestando a sua obra. Ela está usando um avental, sentada, debruçada sobre a mesa e a sua cabeça se inclina em direção ao seu gesto. No fundo, o processo de criação das gravuras está estampado nas matrizes de madeira e nas gravuras abstratas presas em um suporte branco verticalizado. Elas são gestualidades variadas impressas sobre o papel branco. Uma gravura está se descolando da parede, indicando a ação do tempo. As gravuras ali exibidas podem servir para avaliação de qualidade estética: a ação de olhar cotidianamente amplia a capacidade de resolver problemas técnicos e expressivos. Entendo que se trata de um mural para evidenciar trabalhos em processo. Para isso, obra e artista se olham havendo uma relação dialética entre sujeito e objeto (DIDI-HUBERMAN, 2010). No último plano da fotografia, à esquerda, há gravuras afixadas na parede: trata-se do produto final, da obra. Em perpendicular à parede há uma passagem para outro ambiente, dando a entender a continuidade de gravuras postas na parede, uma parede-galeria.

Voltando à pose da artista, ela dramatiza a gestação da obra, a qual é iniciada pelo movimento do buril ao entalhar a matriz de madeira entintada, de forma irregular, grande, espessa e aparentemente pesada. Esse dado indica uma ruptura com a técnica da gravura, tradicionalmente caracterizada pelo uso de pequenas matrizes. O que o grande e pesado formato quer dizer? Na contramão da materialidade, o gesto indica energia, vitalidade. Como a matriz se encontra entintada, entendo que esse trabalho estaria em processo. Ao desconfiar da verdade da fotografia, a artista poderia estar posando para o fotógrafo, encenando uma arte em processo, se apresentando como artista (lembrando BURKE, 2017). Sobre a matriz havia algumas ferramentas de corte. No texto, Bonomi afirma que se interessa pelo sulco e que ele é explorado em qualquer suporte, metal, concreto e não só madeira como aparece na imagem.

Na fotografia menor, em preto e branco, aparecem os materiais utilizados pela artista, muitos rolos, espátulas, goivas, tintas, copos com restos de tintas, pinceis, prensa. Eles estão sobre estantes estreitas, pendurados na base da estante ao alto e presos na parede. Na fotografia há um cartaz direcionado a quem é fumante. A mensagem não é visível.

Por fim, a matéria mostra a artista em várias versões, mas prioriza a tradição, a gravura, linguagem primordial para a artista e intimamente ligada a sua trajetória.

A implicação agenciada pelas fontes, imagem e texto, se situa na seguinte questão: de que forma Bonomi expressava na gravura a relação arte e vida e a sua postura socialmente engajada? E, por que a matéria da revista priorizou a linguagem da gravura?

Em expressão abstrata e em formato monumental, suas gravuras guardam aspectos narrativos e biográficos. Aberta a experimentações, a artista imprime marcas pessoais à produção artística, aliando inovações técnicas, sentimentos íntimos e manifestação político-social. As gravuras são veículos de comunicação, destinadas à disseminação social. (OLIVEIRA, 2010, p. 80).

A relação arte e vida foi impressa nos grandes formatos das gravuras através de memórias e experiências vividas, como em *Mar dos Apoios* (1972), na série *Como Se Fossem Palavras* (1975), inspiradas na Amazônia e na China, respectivamente, e em *Medusas* (1993-1996), relativa a um acontecimento subjetivo. Desse modo, Bonomi não elegia como tema somente grandes realizações, ela também elencava episódios do cotidiano os quais ganhavam monumentalidade em suas obras, como em *O Pente, Tempo...* (1993).

Desejo deixar “tudo a descoberto”, abolindo o detalhe e os enganinho, a fim de que o espectador, permanecendo à distância do fato narrado, possa sintoniar com que quero dizer de uma “maneira consciente” e atuante. Minha gravura procura a comunicação com as massas [...] Faço uma “diarística” quase ou talvez totalmente figurativa da realidade de nossos dias, desde os acontecimentos maiores, como guerra e mortes (físicas ou não), até as coisas corriqueiras como encontros ou arquitetura quotidianas, etc. Busco constatar o impacto destes fatos, suas consequências e também definir situações suspensas... Das dimensões vitais de hoje! A mão (e os instrumentos, naturalmente) são presenças operantes e não executantes para se chegar a um “produto de arte” (BONOMI *apud* GIORGI, 2012, p. 87)⁹⁸.

No que concerne à dimensão social, são relevantes os grandes formatos das gravuras, que gradualmente se compuseram em arte pública e a abstração de suas obras. Esse processo foi possível quando a linguagem da gravura adquiriu tridimensionalidade com a reprodução das matrizes: “O maior desdobramento do uso da matriz é a expansão da dimensão da obra xilográfica bidimensional para o plano tridimensional” (NHEDO, 2002, p. 71). Oliveira (2010, p. 79) as nomeia como “gravuras de argumentação” em que a artista usava a obra como “instrumento de combate e denúncia” por meio de “memórias vivas”. Como exemplo, destaca-se a obra *Balada do*

⁹⁸ Originalmente, em entrevista concedida a Jayme Maurício, publicada no Correio da Manhã (1966).

Terror (Três estágios) (1970). Friso que a arte pública também tinha conotação social, pois a artista expressava o seu desejo de valorização do espaço urbano através da adequação ao entorno pela obra e objetivava o resgate da formação do olhar do espectador. A escolha de Canton pela gravura em sua matéria não foi feita ao acaso, Bonomi relatou acerca de seu interesse pelo sulco e é essa a questão de sua obra: a xilogravura, linguagem marcada pelo sulco, era o caminho de seu processo artístico. A artista partia de uma anotação ou registro de uma experiência vivida ou memória (escrituras, narrativas) e a partir disso elaborava e transportava à matéria, independente do suporte e os sulcos e moldes se faziam presentes em obras bidimensionais e tridimensionais. Nesse sentido, a xilogravura ganhava dimensão urbana (OLIVEIRA, 2010). Por fim, o destaque internacional dado a Bonomi foi resultante da interpretação em seu modo de pensar a gravura, por meio de pesquisa em arte (NHEDO, 2002)⁹⁹.

Avançando, a linguagem da pintura esteve presente em cinco exemplares (n. 6/1998, n. 13/1998, n. 23/1999, n. 47/2001 e n. 54/2002), a seguir:



Figuras 51 e 52: Ateliê de Arcângelo Ianelli.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 57.

⁹⁹ Para conhecer aspectos biográficos de Bonomi no que diz respeito a sua contribuição intelectual para o campo da arte e para a sociedade, bem como o seu percurso artístico desde a infância ver Nhedo (2002).

Formas e cor. São essas as palavras condizentes com a prática escultórica e pictórica de Arcângelo Ianelli (SP, 1922 – SP, 2002), com 75 anos em 1998.

A matéria não tratou da transição de um pintor que se transformou em um escultor, mas de um artista flexível, inquieto e curioso que alcançou a obra desejada a partir de pesquisa, “O pintor Arcângelo Ianelli *chega* à escultura” (grifado por mim), ele era um pintor consagrado como “um dos maiores coloristas do país” e no momento da publicação da revista, reconhecido como escultor. Pesquisador em arte porque se dedicou a ela desde os 22 anos, por meio de pinturas, murais e afrescos e, depois, pelo universo da gravura. Na prática escultórica, dedicou-se desde 1974 à realização de maquetes, mas é a partir de 1993 que a sua pesquisa ganhou consistência. O artista trabalhava das 8h até o fim do dia, sem desvios.

Sobre ser artista (e aqui penso em pesquisa em arte), ele disse:

Nada cai do céu. O artista tem de entender sua ignorância: ela o impulsiona a trabalhar. Demora muito tempo para a gente entender o que não sabe e que nada se faz, de fato, da noite para o dia. É por isso que Francis Bacon¹⁰⁰ dizia que arte é coisa para velhos: é preciso experiência e tempo de decantação (IANELLI *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 56).

Na imagem fotográfica principal o artista se encontra a esquerda, entre as suas esculturas, com a cabeça levantada, sereno, olhando para o alto, para algo externo ao enquadramento fotográfico. Esta fotografia retrata a culminância de pesquisa do artista: as suas esculturas abstratas em mármore ou granito, com planos, relevos e cortes. Ele dedicava a metade de seu tempo à escultura, estudando, desenhando, fazendo maquetes em poliuretano e levando-as à marmoraria.

Já na fotografia menor, ele se situa do centro para a direita, em pé, apoiado em uma mesa auxiliar e, entre objetos e tela de pintura, olha para frente. Esta imagem também não indica trabalho em processo de criação. A fotografia menor ressalta “o artista da cor”: no fundo, aparece uma grande tela em tons avermelhados. Sobre uma mesa auxiliar, pinceis, tintas, jornais. O artista apoiado na mesa segura um pincel na mão direita. O seu percurso o levou para “uma linguagem pictórica própria, abstrata e poética, caracterizada por um acúmulo de cor que formam um campo vibratório” (CANTON *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 57).

Em ambas as imagens, Ianelli veste roupas limpas.

Todos esses dados dão a entender que ele estava apresentando o resultado de sua pesquisa em arte conquistado através de um percurso com instrumentos materiais

¹⁰⁰ Francis Bacon (1909 – 1992) foi um pintor anglo-irlandês que retratava as emoções humanas, artista que estampou a capa da revista n. 71/2003 citada na análise das fontes no capítulo 4 (p. 159).

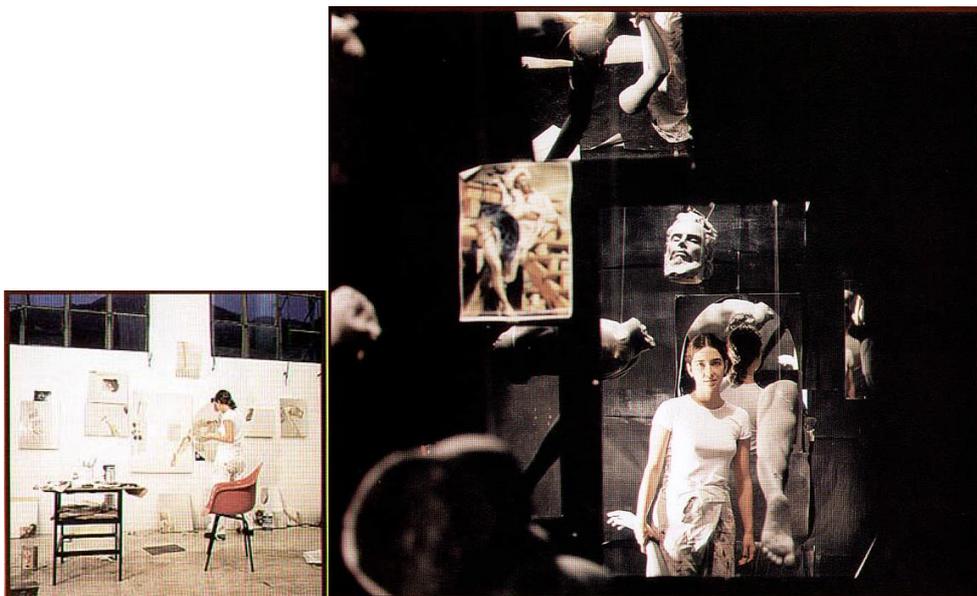
familiares, da pintura à escultura. Os objetos utilizados como escultor não são visíveis nas fotografias. As fotografias remetem a um ateliê limpo e compacto, o que condiz com a disciplina de sua rotina anunciada na fonte textual:

Pintar continua parte de uma rotina que começa impreterivelmente às 7 horas, com uma caminhada de uma hora pelos arredores de sua residência-ateliê, uma propriedade de 1.600 metros quadrados, no Paraíso, em São Paulo. Nela, em meio a um bosque, há várias casas que ele construiu ao longo de 30 anos, em que se dividem as funções de residência, oficina de preparo de telas, ateliê (CANTON *in* BRAVO!, ano 1, n. 6, 1998, p. 56).

A *BRAVO!* destacou a prática escultórica de Ianelli por meio da fotografia maior e do título da matéria, entretanto a referência textual dizia respeito à pintura.

A implicação da análise das fontes se relaciona a seguinte questão: a seção ATELIER fazia alusão ao modo de trabalho do artista, mas esse pressuposto foi deixado a desejar nas fontes, pois elas remetiam mais a um artista consagrado e ao seu produto final, a obra; partindo desse contexto interessa perguntar como foi a transição da cor à forma na obra de Ianelli e qual era a sua categoria de pesquisa.

Moyssén (1979, p 181) afirma que o sentido de sua criação pictórica era a própria pintura, “Pintura para el gozo de los sentidos y para el disfrute del intelecto” e que o seu processo artístico, desde os primórdios, parecia conduzir-lhe da figuração (explorada no início de sua carreira) à abstração e à geometria (sentido de ordem), ao lado de crescente uso de uma paleta de cores com tons graves (sóbrios). Nesse contexto, entendo a transição da pintura à escultura como um desdobramento de sua pesquisa.



Figuras 53 e 54: Ateliê de Adriana Varejão.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 13, 1998, p. 92-93.

História e pintura. A história era a fonte de pesquisa da pintura de Adriana Varejão (RJ, 1964), com 34 anos em 1998. A questão de fundo de sua obra implicava em dizer que a pintura digerida, se alimentava, absorvia, transformava a história¹⁰¹.

Varejão estudou engenharia, desenho industrial e comunicação visual antes de se dedicar à arte, sobre a qual tem duas referências: visitas em museus de Nova York impressionada pela “explosão de materialidade de alguns artistas” (CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 13, 1998, p. 82) e visitas a cidades históricas de Minas Gerais, onde descobriu a paixão pelo barroco.

Adriana passa a carregar em sua pintura a marca do barroco. Gradualmente, faz a passagem da sensualidade de cores e texturas para uma figuração que referencia a própria história da arte e experiências pessoais. As obras já receberam craquelês enormes, baseados na porcelana chinesa. [...] Já foram estampadas com a imagem da azulejaria azul e branca do barroco português, ou com fragmentos pictóricos do corpo humano ensanguentado, aludindo à violência retirada de nossa própria história. Ela já pintou corpos tatuados, [...] e retratou partes do corpo fragmentadas e suspensas em varais (CANTON, n. 13, 1998, p. 82-83).

A artista aparece nas duas imagens da matéria. Na maior, de frente para a câmera, ela posa para o fotógrafo Simões. Na menor, de costas, trabalha em seu ateliê. Em ambas, a artista veste roupas brancas, limpas, e usa o cabelo preso.

Na fotografia menor há clareza na imagem possibilitando a visibilidade dos objetos e materiais ali utilizados. Trata-se de uma sala com paredes brancas e janelas no alto, o que permite prender as telas na parede. Há telas escoradas no chão. Não é visível o tema das pinturas. Há uma mesa de apoio com materiais de pintura e uma cadeira vermelha. Através da janela, é possível ver que estava escurecendo, possivelmente era fim de um dia de trabalho. Segundo Canton, Adriana trabalhava obsessivamente, o que ela dizia ser uma questão de personalidade.

Na fotografia maior, a escuridão emoldura a imagem. Os focos de luz se direcionam a artista, situada na parte inferior do centro e segurando um objeto – um braço humano de um manequim, e em alguns objetos há imagens (impressas ou pintadas?!) e membros do corpo humano. Há um espelho atrás da artista. A obscuridade causa dúvidas quanto à compreensão da imagem, entretanto trata-se de um corpo desmembrado e refletido no espelho.

¹⁰¹ Sua obra foi tema de matéria principal na *BRAVO!* n. 148/2009, dez anos depois dessa publicação e na seção Crítica na *BRAVO!* n. 182/2012, exemplares externos ao recorte temporal desta investigação.

Canton, de forma didática ilustra a imagem fotográfica maior em seu texto: ela diz respeito a um trabalho em processo, a metodologia de uma obra, que viria a ser uma instalação para a 24ª Bienal de São Paulo. A fotografia foi realizada na casa da artista, que também era ateliê, no Jardim Botânico (RJ). Varejão partiu da tela *Tiradentes*, de Pedro Américo, pesquisou história e estética e definiu a metodologia: reproduziu tridimensionalmente a imagem despedaçada de Tiradentes, forrou um quarto de preto, espalhou espelhos pelas paredes e colocou no centro a referida imagem com uso de manequins. Em seguida, fez pinturas, com ajuda de assistentes, das imagens refletidas nos espelhos. Trinta pinturas integraram uma instalação na Bienal¹⁰². Talvez sejam as pinturas em processo vistas na fotografia menor.

A respeito da apropriação de imagens históricas, a artista não a utiliza como cópia ou réplicas, pressupondo a transposição de um meio para outro, entre tempos diversos. A apropriação por Varejão “ocorre por intermédio da projeção de imagens sobre a tela de pintura, quando passa a (re)configurar um diferente sentido” (TEIXEIRA, 2017, p. 304).

Vale frisar que, no texto da matéria, Adriana foi reconhecida duplamente. Primeiro por se tornar uma das artistas brasileiras mais respeitadas da nova geração naquele momento e também por ser uma das artistas brasileiras mais requisitadas internacionalmente.

A implicação da análise remete à relação sobre o uso da História, de fatos históricos, na obra de Varejão, especificamente relativos ao Barroco, com a categoria corpo (corpo da pintura e corpo humano). Nesse contexto, questiono o que a revisitação de Adriana aos fatos históricos coloniais e a transposição em obra na contemporaneidade poderia expressar ou esclarecer para a sociedade da virada do século XX para o XXI.

A obra de Varejão se fundamentava na existência, na criação e na recriação de formas visíveis e na articulação entre a história da pintura e da cultura brasileira, distorcendo arquétipos herdados de discursos dominantes. A artista se alimentava conscientemente de muitas fontes das memórias do Brasil colonial para poder expandir e subverter o seu significado. Isso a partir de reformulação do “combate antropofágico entre o ecumenismo do barroco europeu e o hibridismo inato da cultura brasileira, transformando em configurações sempre novas e provocativas o papel vital desempenhado pelo Desejo no progresso da Cultura”, incluindo as suas perversidades

¹⁰² Para mais informações acerca da Bienal que versou sobre “Antropofagia” ver <http://www.bienal.org.br/exposicoes/24bienal>.

e contradições (NERI, 2001, p. 2). Sua obra busca revelar outro significado para a linguagem pictórica, distante do tradicional, um novo corpo e um novo lugar no mundo espacial e temporal, recorrendo, para isso, a um “vocabulário surpreendente de artefatos e fenômenos culturais [...] e emerge tudo isso na atmosfera e vida do corpo pintado” (NERI, 2001, p. 4). Nesse panorama, a resistência às representações culturais se torna imprescindível, pois a sua obra evoca o sentido da violência histórica através da inversão do olhar do espectador. Tal resistência foi nomeada por Neri (2001) como a proposição de um contra-modelo.

E este contra-modelo é motivado por uma teoria que consegue racionalizar não apenas as próprias subversões mas também os efeitos das tradições dominantes. Assim, a linguagem característica de Varejão traz, em seu âmago, uma oposição e uma resistência inerentes entre as forças que mantêm as coisas separadas e aquelas que se esforçam por deixá-las coesas, entre sistemas que são plenos e viscerais e outros que são vazios e abstratos (NERI, 2001, p. 5).

No que diz respeito ao corpo humano, este é utilizado em sua obra como referência aos corpos inferiorizados do período colonial, corpos submetidos à lógica de dominação e de exclusão das narrativas e saberes da colonização, investigando a sua visceralidade e o representando por meio da carne como elemento estético (BUTTURI JUNIOR, 2019; 2017).



Figuras 55 e 56: Ateliê de Tuneu.

Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 74-75.

Rigor e cor. O artista Tuneu (SP, 1948), com 51 anos em 1999, está presente nas duas imagens fotográficas. Ele foi fotografado por Simões com roupas limpas e diferentes nas cenas. Na imagem maior, encontra-se vestindo um suéter claro com listras pretas horizontais, na imagem menor, uma camisa azul escura. O recorte da composição fotográfica não permite visualizar algo para além disso. Tais dados são passíveis de dois questionamentos: o artista foi fotografado em dias diferentes ou ele se preparou para posar para as fotografias? Outra diferença verificada nas imagens remete a posição do artista: ora vista de cima (imagem maior), ora mostrada de frente, com olhar voltado para baixo.

A fotografia principal, a maior, chama atenção por ser uma imagem aérea com fundo escuro e com foco no artista e em seus objetos. É possível ver o artista em processo de trabalho, com cabelos lisos e grisalhos, usando um relógio no pulso esquerdo. A sua mão direita segura um pincel, enquanto que a esquerda, o suporte de papel. Entretanto, o maior espaço da fotografia é dado ao seu lugar de trabalho, focado no rigor da organização dos diversos materiais sobre as mesas de apoio. Tal rigor geometriza o espaço (a posição dos materiais constrói formas geométricas) e isso só é visível se for visto de cima. Há sobre as mesas muitos pinceis, tintas, suportes para aquarela, tabelas de cores, papéis. Outros objetos não foram identificados em função da qualidade da imagem em CD ROM. A imagem menor teve o propósito de apresentar o artista, aqui visto de frente, olhando para baixo e segurando um objeto desfocado.

Canton nomeou o seu espaço de trabalho como “apartamento-atelier”, localizado na cobertura de um edifício na Vila Olímpia (SP), já ocupado pela artista “ilustre” Mira Schendel (1919 – 1988), a qual gostava de desenhar na cozinha. Tuneu ocupava o espaço da sala, onde também mantinha as suas coleções. “A disposição se confunde com sua obra e personalidade: o cenário é cheio de coisas diferentes, mas tudo é rigorosamente arrumado, classificado, analisado” (CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 74). Além de Schendel há outra artista ilustre na vida de Tuneu: Tarsila do Amaral, com quem manteve uma relação de discípulo e mestre desde os 12 anos, até a morte dela. Herdou de Tarsila a necessidade “de manter caderninhos de anotações de desenhos” (TUNEU *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 75). Tuneu não fez faculdade de arte, mas tinha uma vasta biblioteca sobre arte no momento de publicação desse impresso periódico.

A respeito de sua obra, Canton (*in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 74) ressaltou que ela “se traduz numa pintura abstrata, geométrica, em que o grande assunto é a

cor”. Somente em seus caderninhos há desenhos figurativos. Ele aboliu a forma para pesquisar a cor, sobre a cor.

Em suas explorações de cor, Tuneu utiliza dois processos de pintura. Em um deles usa tinta acrílica, sobre tela ou papel, em que as camadas chapadas de cor estabelecem exercícios sobre massas, onde uma cor dá limite a outra. Outro tipo de obra toma corpo nas aquarelas, em que a transparência permite o somatório e a interpenetração de campos de cor (CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 23, 1999, p. 75).

O rigor visto na organização de sua mesa está presente em sua obra, verificando-se aqui a existência da relação arte e vida perpassada pelo cotidiano. Nesse contexto, a imagem analisada confirma a fonte discursiva. O rigor, todavia, não é totalmente presente em sua rotina de pintura, intercalando práticas diárias a meses de pensamento sobre/com/em arte. Quando pinta, gosta de trabalhar ao nascer do sol. Tuneu em 1999 era artista e professor “entusiasta” da Unicamp (SP) e oferecia cursos de aquarela no MuBe (Museu de Escultura).

A implicação resultante da análise das fontes pauta aspectos relativos à ideia de arquivamento, fomentada pelo rigor do processo de trabalho de Tuneu em que seleciona, classifica, organiza, analisa, e questiona se esta característica adveio ou se articulava com a relação entre discípulo (Tuneu) e mestra (Tarsila).

Segundo Albano (2017), Tuneu percebia Tarsila como uma grande mãe, uma facilitadora de seu trabalho em arte, o colocando diante de sua própria obra, dando a vê-la, mostrando-lhe possibilidades que ele, sem perceber, já havia escolhido. Nesse caso foi a obra que iniciou o artista e não a sua mestra. Diante disso, o rigor de sua arte e do cotidiano de seu processo artístico não pode ser explicado por sua história de vida.

Acerca da ideia de arquivo, é possível apontar para “a presença do desejo de se preservar a memória pelo arquivamento de registros, e um sujeito/instituição arquivadora, com o poder de decidir o que entra e o que fica fora do arquivo, e que também zela pelo acervo reunido” (MACÊDO, 2009, p. 177). Operações que não são neutras, já que “a própria constituição de um arquivo gera um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação” e que carregam uma dupla função, o da guarda e o da dissimulação, dependentes do interesse do sujeito que detém o seu poder (MACÊDO, 2009, p. 178)¹⁰³. Trata-se do registro da memória e de

¹⁰³ Reflexão embebida na obra *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), de Jacques Derrida.

seu apagamento. Tuneu poderia trabalhar com a ideia de arquivo em sua metodologia de pesquisa em arte, mas não a usava como categoria conceitual de sua pintura.



Figura 57: Ateliê de Marina Saleme.
Fonte: BRAVO!, ano 4, n. 47, 2001, p. 67.

Escavação e pintura. Marina Saleme (SP, 1958), com 43 anos em 2001, se sobressai na imagem fotográfica de Bruno Schultze por meio da cor vermelha que cobre, não por acaso, a maior parte do fundo.

Na fotografia, ela está sentada próxima a uma mesa de apoio, veste roupas confortáveis com mangas arregaçadas, uma toalha manchada cobre o seu corpo e abre uma lata de tinta vermelha com a mão direita. Os seus cabelos estão soltos, são castanhos, e o seu olhar está levemente inclinado para baixo, concentrado em sua ação. Sobre a sua mesa de trabalho há muitos materiais de pintura (latas de tintas, sprays, pinceis, suporte para misturar a tinta) e eles se encontram desordenados. Atrás da mesa há uma escada, objeto que sugere a escala da pintura no fundo da imagem, de grande formato. A pintura em tons de vermelho está em processo e é formada por pequenos e diferentes losangos, nítidos nas bordas, sutis no centro da imagem. A artista (*apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 4, n. 47, 2001, p. 67) descreveu que se trata de “lonas cortadas em formas losangulares, de feitiços quase geométricos, sobre um fundo vermelho” – “tabuleiros móveis, triangulações, marcações de espaço”. A técnica de

feitura dos losangos não é visível/compreensível na/pela imagem. Canton explica que a escala de valores advém da escavação. O chão apresenta-se manchado de tinta, e sobre ele, à esquerda e próximo da pintura, há um rolo usado com tinta vermelha, pinceis e uma lata de tinta vermelha.

Em sua pintura, a artista não foca na cor, o seu interesse remetia a ocupação de um espaço. Ela escavava. “Lido com a perda, pois meu trabalho é sobretudo tirar, raspar partes da tela. É como um processo analítico em que você vai escolhendo o que precisa deixar e o que precisa ir tirando na vida” (SALEME *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 4, n. 47, 2001, p. 66).

A respeito de sua obra, Canton registrou que:

Em cada uma de suas obras há um universo de camadas que se sobrepõem, desenhos e imagens que são colocados ora ao fundo, apagados, ora recolocados à frente da tela. Nesse espaço, ela questiona o mundo ou discute suas condições internas num processo de escavação das telas. Assim surgem as poças, as lágrimas, as gotas e as feridas. É como se nessas fendas que a artista faz raspando as camadas de tinta, circundando-as com cera, jogando nelas concentrações de tinta à óleo, estivessem as marcas, o *sérum* da vida (CANTON *in* BRAVO!, ano 4, n. 47, 2001, p. 66).

Saleme estudou artes plásticas. Expôs em instituições e em uma galeria importante (Luisa Strina). Possuía consciência obsessiva, podia demorar seis meses para finalizar uma obra. O seu ateliê ocupava o espaço de dois andares de um galpão, localizado no bairro paulistano de Pinheiros. É nesse lugar que a artista dedicava a maior parte de seu dia.

A implicação, nesse caso, é conduzida pela metodologia de trabalho de Saleme, a escavação das camadas da pintura remete ao trabalho do arqueólogo, em que se busca desvelar posturas, saberes, comportamentos.

O arqueólogo se orienta aos enunciados como tais, a conjuntos de enunciados tanto por estarem relacionados quanto por, devido a sua forma própria, se organizarem em um nível ou em um estrato regulado, cada estrato constituindo uma *epistème* separada dos conjuntos seguintes e dos conjuntos precedentes por limiares ou discontinuidades ditas epistemológicas. (LACLOS, 2015, p. 293)¹⁰⁴.

Saleme a partir de seu método se constituía como sujeito de enunciação. Os enunciados encontrados ou descobertos durante o processo de escavação aludem à explicação de realidades. Quais seriam essas realidades? De quem? Como percebê-las? Entendo que essa implicação esteja no simbolismo do gesto e não necessariamente situada em uma categoria conceitual. “Poças, lágrimas, gotas e

¹⁰⁴ Da obra *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault.

feridas” são relacionadas à realidade da artista, por ela proferida, encerrada em si mesma. Para o leitor/espectador caberia uma convergência conceitual, o olhar para as profundezas de si, proposto pela obra da artista.



Figura 58: Ateliê de Marco Giannotti.
Fonte: BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 61.

Deleite e pintura. Na imagem fotográfica de Henk Nieman, Marco Giannotti (SP, 1966), com 36 anos em 2002, pinta. A fotografia retrata um canto de seu ateliê, um anexo a sua casa, no bairro paulistano do Brooklyn. Nesse espaço, dividido por andares, foram identificados muitos objetos, relacionados à produção plástica na parte de baixo como telas, tintas, uma cadeira, cinzeiros com bitucas de cigarro e à pesquisa intelectual; por sua vez, na parte de cima, havia um escritório com computador e uma estante de livros de arte. A respeito de seu ateliê, o artista expôs que ele tinha uma disciplina de contemplação: “toda manhã, vou ao atelier, fumo um cigarro e fico olhando as obras. É preciso conviver com elas” (GIANNOTTI *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 61).

Na imagem fotográfica, o artista está em pé, de perfil, vestindo camiseta e bermuda azuis, ambas amarrotadas, usando chinelos e óculos. Ele se encontra com o braço direito levantado quase na altura de seus olhos, segura uma trincha e pinta uma tela triangular verde. Essa tela aloca-se na parede lateral do ateliê. Na parede ao fundo, outra tela triangular é vista, com dimensão aproximada, vermelha. Os protagonistas da imagem são as telas, por meio da cor (complementar) e da forma

(triangular), e o chão, pintado com listras em preto e branco. As listras são brancas sobre o fundo escuro, lembrando a técnica de decalque, e seguem um padrão quanto à forma, à dimensão e o intervalo entre elas.

Sobre o chão pintado é possível perceber as manchas de tinta, cores das telas em processo. Há poucos materiais, sobretudo latas de tinta, e eles se localizam no chão, Giannotti não trabalhava com mesas de apoio, nesse momento. Próximo ao artista há latas de tinta nas cores amarela e azul e um suporte para o preparo de cor, se vê ali a cor verde da tela. O artista estudava sobre a cor. As paredes brancas estão manchadas de tinta.

Canton informou que a cor era a sua maior preocupação. Em sua pesquisa estudou a doutrina de cores de Goethe. Além disso, ele articulava a produção artística com uma multiplicidade de questões filosóficas e temia que grande parte da arte contemporânea tivesse se tornado um jogo conceitual. Acerca dessa questão, o artista relatou que: “A arte está perdendo sua relação com o deleite visual e sendo mediada simplesmente por um discurso que a empobrece. [...] Hoje se faz muita arte para não olhar e, sim, decifrar” (GIANNOTTI *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 60-61). O artista não buscava que o espectador decifrasse a sua arte, e sim, que ele refletisse sobre o que era olhar, uma experiência contemplativa. Janelas foram assuntos explorados pelo artista em muitas pinturas, compreendidas como “molduras para o olhar, espaços de opacidade, recortes para a percepção” (CANTON *in* BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 61).

Canton mencionou que as obras vistas na imagem somadas a outra obra triangular azul foram preparadas para compor uma instalação do projeto Arte/Cidade (SP). Elas foram inspiradas em um sonho relacionado a questões religiosas, interpretado pelo artista como a recuperação do sagrado no fazer artístico de modo diferente da notória iconografia religiosa.

Marco Giannotti na época de publicação desse exemplar era artista (premiado), sociólogo, mestre em Filosofia, doutor em Artes Visuais, professor da ECA/USP e um “incansável pensador da condição da arte na atualidade” (CANTON *in* BRAVO!, ano 5, n. 54, 2002, p. 60).

A implicação se dá no pensamento acerca da cor como instauradora de um espaço, da obra e do ateliê de Giannotti. Na imagem, nada ali era óbvio ao leitor. Diferente dos artistas que trabalhavam com a linguagem da pintura, aqui coube a decifração daquilo que está sendo mostrado no ateliê. O processo de trabalho, o espaço vazio do ateliê, a própria mudança da forma do suporte da pintura, do retângulo

ao triângulo, e o uso de uma só cor em cada obra causam estranhamento ao olhar e se tornam objeto de questionamento e de interpretação.

As cores influenciam o ser humano, e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc. As cores podem induzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2011, p. 2).

A cor parece bastar, e ela que tenciona o olhar, que pulsa no espaço do ateliê, eis a reinvenção da pintura por meio do embate com a materialidade.

A partir daqui, apresento o grupo de artistas em que a linguagem artística de sua obra não foi anunciada. Trata-se dos seguintes exemplares: n. 9/1998, n. 16/1999, n. 22/1999, n. 31/2000, n. 58/2002, n. 64/2003, n. 69/2003 e n. 71/2003.



Figuras 59 e 60: Ateliê de Carmela Gross.
Fonte: BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998, p. 102-103.

Carmela Gross (SP, 1946) aparece nas duas fotografias da matéria, com 52 anos em 1998. Na fotografia maior, ela ocupa o lugar central do espaço e ali, em pé, ativa o seu ateliê se concentrando em seu trabalho sobre uma mesa, com todo o seu corpo voltado a ele. Ela veste roupas limpas confortáveis, está com mangas arregaçadas, usa uma pulseira no braço esquerdo e óculos. Na menor, Carmela está

atrás e entre hastes que sustentam tecidos translúcidos que quando expostos podem ser abertos ou fechadas pelo público.

Canton intitulou a matéria como “O intervalo das coisas”. Coisas e intervalos. São muitas as coisas de Gross citadas pela autora no texto, coisas que a partir de experimentação e intervalos se transformavam em séries, como a obra em processo vista no primeiro plano, no chão de seu ateliê, e as duas peças verticais, ao fundo, dentro do armário com livros e outros objetos. As coisas exploradas pela artista foram iniciadas pelo desenho, ganharam tridimensionalidade e foram mencionadas como obras importantes e reconhecidas de sua trajetória artística. Carmela foi nomeada como artista – escultora (embora a sua produção fosse múltipla), como professora universitária (USP) e como mestre em artes – ECA/USP, onde investigou uma série de desenhos e anotações exposta na 16ª Bienal de São Paulo (1981). As coisas mencionadas foram facas, buracos, hastes flexíveis, hélices, tecidos. Concernente à materialidade, a artista relatou:

Meus trabalhos parecem muito diversos entre si. Na verdade, eles se ligam pela poética, por uma mesma atitude na investigação dos materiais. A questão da obra é sempre a mesma: fala de intervalos, dos buracos entre as coisas, mais do que das coisas em si (GROSS *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998, p. 103).

Voltando à fotografia principal, vestígios visuais sugerem que o seu ateliê aparentava ter um espaço amplo, ora pelo tamanho do aparelho de ar condicionado, no alto à esquerda, ora pelo teto catedral e pelos refletores de iluminação. Além disso, Carmela trabalhava com séries intervaladas, as quais demandavam espaço para criação e para armazenamento. No discurso textual, o seu ateliê foi anunciado como “uma casa de fachada prateada” localizada na área nobre dos Jardins (SP), casa que não era a sua moradia (CANTON *in* BRAVO!, ano 1, n. 9, 1998, p. 102).

Percebem-se muitos objetos no ateliê da artista: há uma escultura embaixo de sua mesa de trabalho, sobre ela, pequenos materiais, há um banco alto de madeira (parcialmente visto a direita), há uma estante com portas de vidro com livros, obras, materiais diversos, há outra estante parcialmente vista a esquerda, há um armário de ferro cinza com chaves na porta, há um aparelho grande de som, um telefone fixo sem fio, mesinhas de apoio, uma cadeira móvel. Era um ambiente de trabalho organizado, com referências teóricas, lugares de guarda e aberto à comunicação.

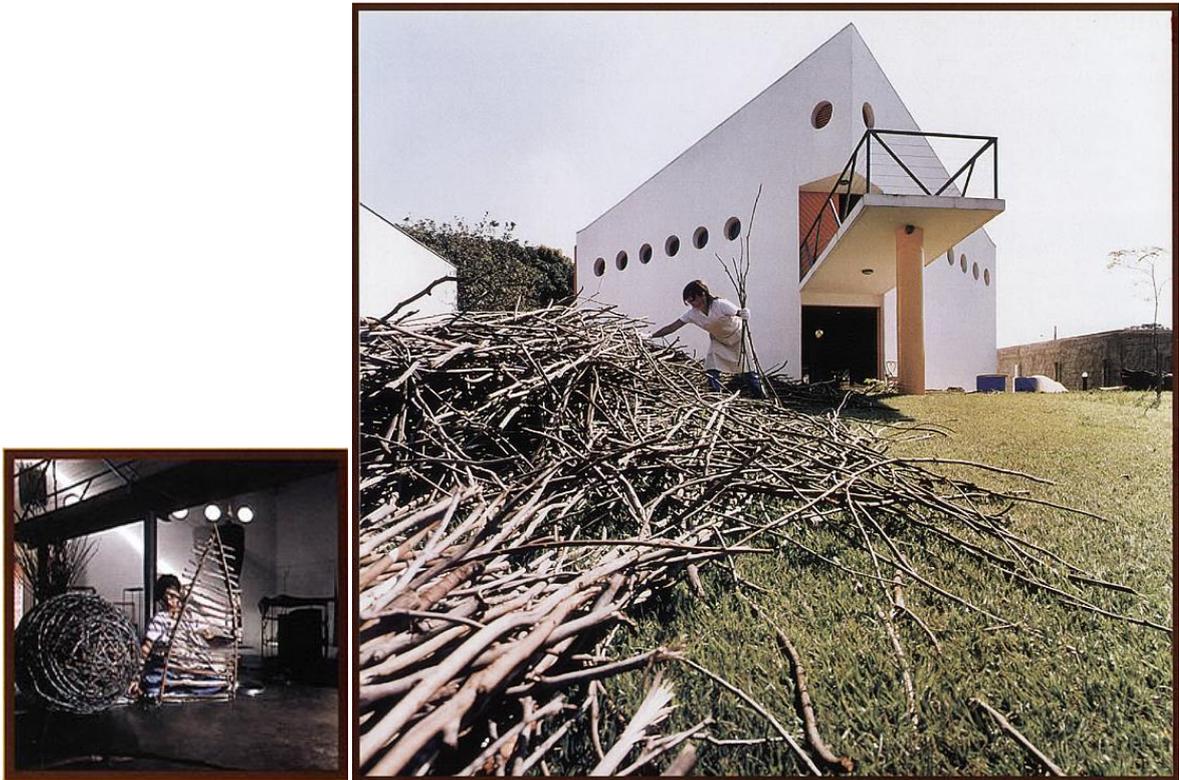
Durante a maior parte do discurso textual é discorrido sobre a trajetória de Gross, desde a sua atuação como professora da USP até a produção artística atual (1999), com enfoque na pesquisa, na experimentação de materiais.

As fontes indicam coisas e intervalos como o essencial da obra de Gross, no período de publicação do exemplar investigado. Nesse contexto, a implicação é clara e ela não diz respeito às coisas em si, mas ao espaço entre elas, às frestas, aos interstícios, e aqui proponho, ao “entre-lugar”. Pego emprestado o conceito de “entre-lugar” de Silviano Santiago, trazido da Literatura. O autor (*In* GOMURY; FERNANDES; LOPES, 2019, p. 19) ao simplificar o conceito explica que ele tem relação com o direito de fala, com o lugar de fala, acreditando que “os princípios estéticos radicais têm de se harmonizar com os valores culturais”. A partir disso questiono: o que havia no espaço da obra da artista, no “entre-lugar”? Qual era a sua proposição? Quais seriam as vozes que teriam direito de expressão? Naturalmente, aponto para o espectador e trago a reflexão de Fontes acerca da instalação *As 28 Operações* (1999) para buscar responder tais questões:

Gross instiga o espectador a experimentar a obra, a criar seu ambiente, suas sensações, sentimentos, estabelecendo novas relações de sentidos entre as cores, as transparências dos tecidos, que ao se misturarem revelam sombras, criam novas formas. O movimento ao caminhar pela obra, e a liberdade de deslocamento que ela promove, convida o espectador a desvendar e experimentar sua poética. [...] Ao provocar uma movimentação nos painéis de tecidos, no dialogar do corpo de quem passa pela sala, seduz tátil e visualmente o espectador, promovendo uma experiência que instiga a imaginação, a memória, a fantasia. Ao caminhar [experimentar] com/na obra, em sua variedade de combinações possíveis, dentro da brancura extremada do ambiente, Gross propõe a materialização de um mundo imaginário que se revela no fruir com a obra. (FONTES, 2012, p. 55-56).

O espaço da obra de Gross e o seu “entre-lugar” era ocupado e experienciado pelo espectador, sujeito que tinha lugar de fala ao decidir como iria ou poderia ou gostaria de interagir com a obra, construindo novas relações de sentidos¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Para saber mais sobre o conjunto da obra de Gross ver Fontes (2012).



Figuras 61 e 62: Ateliê de Shirley Paes Leme.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 92-93.

Memória e coleta. Shirley Paes Leme (MG, 1955), com 44 anos em 1999, coletava galhos de eucalipto a cada três meses, aproximadamente, que se empilhavam no exterior de seu ateliê até serem transformados em escultura, como é possível ver nas imagens fotográficas, ou serem usados na queima como matéria-prima de seus desenhos. Isso posto, percebe-se a relação entre as fotografias, da maior para a menor, do espaço externo do ateliê ao interno, da coleta à criação.

A fotografia principal mostra a artista no centro da imagem coletando os galhos ali empilhados. Ela veste uma camiseta branca limpa, um avental, calça jeans e luvas brancas. Os galhos ficam expostos ao tempo no lado externo do ateliê localizado em Uberlândia, o qual lembra a forma de um navio. A cor da fachada é branca, as janelas são altas e arredondadas, a porta principal fica no canto de convergência das paredes, como na proa de um navio, sobre ela há uma área externa com grades pretas, sustentada por uma coluna amarela, ligada ao espaço interno do ateliê por uma porta vermelha.

A análise das matérias anteriores mostrou que as imagens fotográficas faziam referência ao processo de trabalho dos artistas, retratando algum ângulo do espaço interno do ateliê. Aqui, a imagem principal se diferencia por mostrar a fachada do ateliê da artista e o espaço externo circundante.

A fotografia menor representa o processo artístico de Shirley, criando esculturas abstratas com os galhos, ora volumosas, ora lineares. “Nas esculturas, galhos tornam-se linhas que desenham cabanas, casulos, bolas, chamas, luzes, colunas, linhas, gestos.” (LEME *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 93). Ela está sentada no chão do ateliê, centralizada na imagem. Em função da escuridão, não se distinguem os objetos ao fundo. Percebe-se que há um corredor no alto do interior do ateliê que se direciona a área externa da fachada.

Canton explicou que os galhos também eram utilizados nos desenhos da artista, feitos com fumaça. Shirley criou uma técnica de fixação em que coletava a fumaça em um tubo e a congelava. Desse modo, fixava a fumaça com um spray sobre papel e tela. “Com a fuligem negra, Shirley produz volumes, contornos abstratos, que parecem perseguir vestígios de uma figura e se transformar numa espécie de escritura.” (CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 16, 1999, p. 92). Os galhos e a fuligem remetem à memória da infância da artista.

Shirley, em 1999, era artista reconhecida internacionalmente, professora universitária (Departamento de Artes Plásticas/UFU e Faculdade Santa Marcelina/SP) e representada pela galeria Valu Oria (SP). A artista também tinha na época da publicação um “apartamento-atelier” no bairro dos Jardins (SP).

A implicação advinda das fontes alude ao intimismo da obra de Leme, aos dispositivos afetivos – galhos e a fumaça – marcadamente voltados à memória. Trizoli (2013, p. 526) atesta que Leme “é basicamente uma artista da memória e da expurgação”, sendo que a memória surge da infância com o uso dos materiais naturais e no rito de passagem que ela realiza: “a transmutação de uma realidade para outra, o Tempo como espaço de trânsito na tomada de consciência”. Acerca do tempo e da memória, Cirillo (2003) a propõe como grafia do vivido, como um modo de escritura, pois considera que ao anotar o vivido não se sulca ou fere a materialidade de seu suporte. Leme se ocupava de experiências de vida grafadas na memória do corpo – os dispositivos afetivos, reordenava e reoperava as experiências na e pela memória, esta entendida como um campo existencial vivo, utilizando cadernos de anotações, para então se expressar em arte, a partir de um discurso memorialístico (CIRILLO, 2003).

Assim, estas grafias que se põem permanecem no limite do natural e do cultural, são quase como vestígios de uma civilidade interativa, pois parecem poder ganhar novos contornos à medida que existem no espaço-tempo não cronológico, nem hierárquico dos campos da memória. Admitida a hipótese deste campo interativo, a ação do corpo criador, sujeito da criação, é uma ação coletora, posto que não se plantou o que se coleta. [...] a ação deste corpo em interação com a memória é uma ação coletora no sentido de uma interação

com o mundo, não no sentido empírico da natureza, mas na coabitação com o solo móvel que o sustenta (CIRILLO, 2003, p. 292).

Na esteira do pensamento desses autores, entendo que a memória era o tempo, o espaço e a matéria para o processo criador da artista, a qual a ressignificava com o uso de dispositivos afetivos e de pesquisa em arte, até a efetivação da obra no espaço expositivo.



Figuras 63 e 64: Ateliê de Caetano de Almeida.
Fonte: BRAVO!, ano 2, n. 22, 1999, p. 68-69.

Cópia e pintura. A produção pictórica de Caetano de Almeida (SP, 1964), com 35 anos em 1999, tinha como essência a apropriação de obras reconhecidas da História da Arte, como as pinturas românticas de Caspar David Friedrich (1774-1840), do artista barroco Jean-Marc Nattier (1685-1766) e do impressionista Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Alterando dimensão e cores do original, o artista criava baseado em cópias de outras obras (sua criação é a cópia da cópia). Suas questões eram relacionadas à apropriação, tempo e lugar, à originalidade e falsificação: “Copiar obras está ligado à possibilidade de reciclar imagens. Na transposição de uma pintura barroca francesa para o contexto atual, por exemplo, a obra se esvazia de conotações sociais, políticas, históricas. A imagem fica suspensa no tempo” (ALMEIDA *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 22, 1999, p. 68).

As imagens fotográficas dizem respeito a um só lugar de seu ateliê: a maior representa o processo criativo sem o artista e a menor apresenta o artista. A fotografia maior demonstra uma parte do ateliê do artista, sem detalhes: ali se vê uma grande tela, uma pintura de uma paisagem em processo presa na parede branca e uma escada aberta em forma triangular, posicionada do centro a esquerda da imagem. A escada é a medida de escala da pintura. Os tons da pintura e do cenário do ateliê são neutros e avermelhados. No chão não há outro objeto além da escada, ele é de parquet de madeira, está pintado de preto e possui manchas de tinta. No alto há lâmpadas iluminando a tela.

Na fotografia menor, Almeida posa para o fotógrafo Simões, sentado em uma cadeira giratória e móvel, inclina o seu corpo para frente até apoiar seus cotovelos nas pernas, a convergência das linhas de seus braços direcionam o olhar para os pinceis que o artista segura em suas mãos. Ele olha para frente, sério, enrijecendo a testa. A imagem remete a um plano próximo, onde o artista é o centro. Ele veste calça jeans, uma camiseta preta estampada e usa um relógio no braço esquerdo, as suas roupas estão limpas. No fundo aparece um fragmento da pintura da fotografia maior.

Sobre as relações entre as imagens: na fotografia menor o artista, segurando pinceis, anuncia ser pintor, ação exposta pela fotografia maior. Entretanto, nenhum material de trabalho, além dos pinceis, aparece nas fotografias. No texto, Canton informa que Almeida utiliza telas gigantescas e que “passou do uso inicial das tintas acrílicas, com veladuras, para o desenho a carvão sobre a tela e a cobertura com sépias a fim de garantir uma impressão de camadas e luminosidades.” (CANTON *in* BRAVO!, ano 2, n. 22, 1999, p. 69).

Caetano em 1999 era considerado “artista contemporâneo” formado na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), atuava como professor universitário (FAAP) e pesquisador (a convite da Fundação, pesquisou sobre os copistas do Museu do Louvre). Ao contrário das matérias anteriores, nada foi informado a respeito de seu ateliê (nomeação, localização, descrição).

Na contramão do relato de Almeida acerca da suspensão da imagem no tempo, a implicação das fontes norteia a pergunta: como a cópia (a apropriação da imagem) poderia transitar no tempo, digo, como ela se constituía no tempo presente do artista sem desconsiderar o tempo histórico em que foi criada e exposta? Midlej (2020) recorre à noção de desvios semânticos para refletir sobre essa questão. O autor revela que os artistas que fazem uso da apropriação de imagens clássicas “evidenciam olhares críticos e anticlássicos ao contrapor culturas e tradições distintas” e que os seus

trabalhos se constituem no tempo presente (e aqui aponto para o tempo do artista) como “manifestações híbridas que rechaçam valores colonialistas e eurocentristas, e trazem à luz questões pluralistas relevantes do tempo presente” (MIDDLEJ, 2020, p. 273).

Nesse panorama, o anticlassicismo na arte contemporânea confronta a crença da arte clássica como essencial, única e inabalável, e reinterpreta fatos iconográficos, a partir da negação de valores clássicos como a clareza compositiva, a cromaticidade original, o uso do volume na figura humana, resultando em uma direção ou constituição diversa.



Figura 65: Ateliê de Nazareth Pacheco.
Fonte: BRAVO!, ano 3, n. 31, 2000, p. 57.

Corpo e agressão. Nazareth Pacheco (SP, 1961), com 38 anos em 2000, aparece no espaço central da extremidade direita e se não fosse pela postura de seu corpo, se inclinando para o interior da imagem, ela passaria despercebida. Ao olhar para a fotografia, seguem-se linhas que convergem ao fundo da imagem. Nazareth está inserida nesse alinhamento, junto a uma mesa de trabalho, conduzido principalmente pela obra posicionada no primeiro plano. Esta obra lembra um banco, é preta, brilhosa e lisa, porém, desconfortável como objeto utilitário: há pequenas e finas

hastes cravadas sobre parte de sua base, enfileiradas, sob a mesma dimensão. Aqui, já é possível questionar sobre aquilo que pertence ou não pertence a um corpo.

Nazareth está sentada, com as pernas cruzadas, usa um relógio no pulso esquerdo, está vestida confortavelmente com roupas limpas. Seu cabelo é escuro e volumoso. A artista olha para o que está sobre a mesa de trabalho, concentrada em sua produção artística, a posição articulada de seus braços aparenta que ela esteja segurando e puxando uma linha (não é visível na imagem), em processo de costura, reproduzindo o movimento de ir e vir da agulha. A mesa de trabalho é robusta, de madeira. O piso e a escada no lado direito ao fundo são de madeira. Há outros móveis, além de sua cadeira, no lado esquerdo da imagem, com o mesmo material. Inclusive, eles se encontram alinhados na imagem.

O ateliê de Pacheco representa organização, equilíbrio e limpeza. As paredes, estante e estofados são brancos. Os objetos estão alocados em espaços planejados. No centro da imagem ao fundo, o espaço pode ser compreendido como uma pequena galeria, pois obras de arte estão ali expostas. Obras também estão presas na parede do lado direito atrás da artista. À esquerda, um escritório: há uma estante compartimentada com livros e outros materiais, um computador de mesa e duas cadeiras. Há um aquecedor no ateliê ao fundo. Canton informou que o ateliê da artista ficava “numa espécie de porão”, em sua casa, localizada numa vila no bairro paulistano de Pinheiros, e que ela geralmente trabalhava a noite.

As suas esculturas em bronze cederam lugar para a experiência pessoal, com pesquisa livre quanto a materiais e temas. O seu tema dominante era relacionado às agressões e deformações sofridas pelo corpo, especificamente através de invasões.

São vestidos feitos com cristal e gilete, colares feitos com agulhas, lâminas de bisturi, anzóis, balanços cujo assento é coberto de 600 agulhas. Nas obras mais recentes, blocos de acrílico e correntes de aço inox são utilizados para reproduzir formas de aprisionamento de partes do corpo (CANTON *in* BRAVO!, ano 3, n. 31, 1999, p. 56).

O tema era associado à vida, à experiência pessoal, uma reflexão da dor causada por uma malformação congênita que a obrigou a difíceis e delicadas cirurgias (CANTON *in* BRAVO!, ano 3, n. 31, 1999).

Pacheco estudou Artes Plásticas na Universidade Mackenzie e na Escola de Belas Artes, em Paris, além de frequentar atelier e workshops com artistas reconhecidos. No momento da publicação, ela estava cursando mestrado (ECA/USP),

tendo como tema de pesquisa a obra de Louise Bourgeois¹⁰⁶, a quem dedicava espaço na estante de livros. Pacheco era uma artista reconhecida e requisitada no cenário internacional, representada pela Galeria Brito Cimino.

Aqui, a implicação se refere ao paradoxo entre a hostilidade da materialidade de sua obra e à leveza a ela atribuída por meio da criação de objetos banais como vestidos, colares, balanços. O objetivo de Nazareth era atenuar a agressão sofrida pelo corpo, pelo seu corpo?

Os objetos – inclusive documentos – utilizados pela artista em suas obras foram colecionados durante anos, e se tornaram uma espécie de diário íntimo de sua memória física e psíquica. “De forma irônica, a artista ao introduzir elementos cortantes e perfurantes nas estruturas desses objetos, subverteu suas funções originais de adornar e/ou cobrir o corpo.” (PEREIRA, 2012, p. 281). O paradoxo se aloca na criação de uma indumentária que não podia ser vestida, na atração e na repulsa: na sedução das peças, caracterizada pela beleza formal e pelo brilho dos materiais, e na ameaça, no estranhamento e na inquietação, assinalados pelo uso de objetos cortantes e perfurantes. Implicitamente, havia a ofuscação do medo pelo brilho, mas não era possível tocar o objeto sem senti-lo, imobilizando a ação/manipulação do espectador. Nazareth exteriorizava a memória pessoal em arte através de objetos de tortura, os quais revelavam a fragilidade humana e questionavam a submissão aos padrões de beleza impostos pela sociedade (JARDIM, 2017; RIBEIRO, 2009).

Além dos fatos individuais tangentes à memória corporal, nos anos 1990 a tendência temática foi pautada na problemática sociocultural conferida ao corpo: a AIDS, o culto ao corpo, as mudanças corporais proporcionadas por cirurgias plásticas e os avanços da engenharia genética, entre outros, deram origem a temas relacionados à sexualidade, à temporalidade, à identidade, à efemeridade da vida e à morte (CANTON, 2000).

¹⁰⁶ Louise Bourgeois (1911 – 2010) reconhecida escultora, a sua obra assumiu muitas formas diferentes e frequentemente explorava tópicos como memória, sexo e trauma, experimentos que conduziram o seu interesse para as esculturas de aranhas. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/as-iconeas-esculturas-de-aranhas-de-louise-bourgeois-tem-uma-historia-surpreendente-veja-4-curiosidades/> Acesso em: 16 dez. 2020.



Figura 66: Ateliê de Renata Pedrosa.
Fonte: BRAVO!, ano 5, n. 58, 2002, p. 39.

Corpo e espaço (da casa). Renata Pedrosa (SP, 1967), com 35 anos em 2002, na fotografia, está acocorada sobre um suporte escuro no chão de seu ateliê. Usa calçado fechado, veste roupas escuras, tem o cabelo volumoso. Há algo em suas mãos. No chão, uma tesoura é visível. No fundo, materiais azuis estão empilhados em colunas, entre eles, uma passagem de luz. Nada além disso se percebe no espaço de trabalho da artista, nem ela, nem a obra em processo, nem materiais, nem seus objetos pessoais: a imagem fotográfica foi desfocada por Henk Nieman.

Canton (*in* BRAVO!, ano 5, n. 58, 2002, p. 38) informou que a artista “tornou-se um destaque da geração 90 das artes plásticas no Brasil. Com rigor e disciplina, ela cria esculturas-instalações que abordam o corpo e suas extensões no espaço”. A artista desenhava e esculpia obras que tratavam do corpo e do espaço, do bidimensional para o tridimensional, o qual era instalado nos espaços da cidade como as obras “Na Linha”, “Maior que um”, “Um Pouco para cá, Um Pouco para lá”. Parte do material desta obra, inclusive, é visto no ateliê da artista: trata-se das pilhas de retalhos de feltro, ao fundo da imagem fotográfica. Pedrosa utilizava tecidos, madeira e aço em suas obras. Em seu percurso acadêmico (mestrado em Artes Plásticas/USP, orientação de Carmela Gross), “ela aprofundou o estudo da relação entre o corpo humano e o que o envolve, o corpo e a casa, o espaço interno e íntimo e o espaço externo público. Passou a buscar suas sobreposições, suas coincidências e

discordâncias.” (CANTON *in* BRAVO!, ano 5, n. 58, 2002, p. 39). Ela utilizava como referência o autor Gaston Bachelard, especialmente a poética do espaço.

Renata é formada em administração, mas optou em ser artista. O seu ateliê se localizava no bairro do Morumbi (SP).

Aqui, a implicação se situa no silenciamento da imagem fotográfica quanto às categorias conceituais utilizadas pela artista e que se diluem ou não aparecem na imagem: corpo, casa e cidade. Entendo todas elas como lugar de acolhimento, as moradas do sujeito que é urbano e que reflete acerca das possibilidades desses espaços e nos cruzamentos promovidos por eles. A imagem, além da falta de foco, se constitui com elementos que não nos deixam ter um olhar atento, o que acarreta na consideração de um só corpo ajuntando o corpo da artista, a casa (o espaço de seu ateliê) e a cidade (o espaço em que ambos se situam).



Figura 67: Ateliê de Mônica Rubinho.
Fonte: BRAVO!, ano 6, n. 64, 2003, p. 53.

Intimismo e miniatura. Mônica Rubinho (SP, 1970), com 33 anos em 2003, foi representada duplamente na imagem fotográfica de Nieman através de dois espelhos, um maior que o outro, um dentro do outro. A fotografia é clara, sutil, delicada. Ela não apresenta, no primeiro olhar, o ateliê da artista, já que se vê um espelho arredondado pendurado na veneziana de madeira de uma janela. Entretanto, a projeção da imagem do espelho menor indica que a artista está sentada junto a uma mesa de madeira,

olhando para baixo, concentrada em uma escrita-desenho sobre pequenos cubos brancos. Rubinho escreve ou desenha com a mão esquerda, veste uma camiseta cinza clara limpa, está com os cabelos soltos, eles são curtos e escuros, aparenta usar óculos. Há objetos não identificados ao lado dos cubos. Atrás da artista, quadros emoldurados, em que os temas e composições não são reconhecíveis. A fotografia representa, portanto, um fragmento de seu ateliê, vista pela lente do fotógrafo: o espelho reflete a imagem de acordo com a posição do sujeito. Essas colocações estão de acordo com o fazer da artista, um “fazer meditativo”, segundo Canton (*in BRAVO!*, ano 6, n. 64, 2003, p. 52).

Com suas caixas, vidros, recortes e desenhos em pequenos formatos, a artista transforma o espectador em cúmplice de um diário de sensibilidades. Lega a qualquer observador a condição de voyeur, provocando-o num jogo que oscila entre o explícito e o segredo, a confissão e o engano. A artista convida-nos a espiar suas pequenas obras, que tem o espaço miniaturizado da confissão. Ela cria armadilhas e convites sedutores, por exemplo, mostrando bordados confusos, em que palavras e frases se materializam apenas quando projetadas sobre espelhos que somos obrigados a confrontar (CANTON *in BRAVO!*, ano 6, n. 64, 2003, p. 53).

Nesse contexto, a imagem fotográfica representa a poética da artista em suas questões mais profundas e o seu ateliê, “uma pequena sala dentro de outro atelier de artista”, localizada em uma casa na Vila Madalena (SP), espaço que continha obras reduzidas, desenhos e objetos que somem no chão (CANTON *in BRAVO!*, ano 6, n. 64, 2003, p. 52). Rubinho produziu objetos e depois o desenho foi incorporado aos outros materiais.

O universo miniaturizado de Mônica é também um universo de artesanaria, aprendeu com os pais, a mãe artesã e o pai marceneiro, a ter destreza com as mãos e assim desenvolveu uma poética íntima e miniaturizada, algo que demandava “talento manual” (RUBINHO *apud* CANTON *in BRAVO!*, ano 6, n. 64, 2003, p. 52).

Mônica Rubinho é artista formada pela Faculdade Santa Marcelina, reconhecida pela galeria Camargo Vilaça e pelo projeto intitulado Linha Imaginária, idealizado pelo artista e companheiro Sidney Philocreon, uma rede de ajuda mútua em que artistas possam formar coletivos, ocupar espaços expositivos e distribuir conteúdo sobre arte.

Das fontes históricas surge o segredo, eis a implicação para refletir sobre o propósito da obra de Rubinho. Tomando emprestado do campo da psicoterapia, a ideia do segredo segrega o que é público e o que é privado, é perpassada por juízos de valor para poder mostrar ou não mostrar algo, envolvendo questões culturais e políticas (DESPRET, 2011). Dessa forma, entendo aqui a arte como um dispositivo expressivo

sobre aquilo que havia de íntimo da artista, mesmo que isso fosse construído e exposto em objetos miniaturizados. A revelação do segredo em arte conduz à reflexão acerca da vida íntima humana. Daquilo que perturba, que causa medo e culpa, que nos faz adoecer. E daquilo, também, que nos cura por sua ocultação, que individualiza e que nos afasta da exposição extrema, de classificações e estereótipos socioculturais.



Figura 68: Ateliê de Cildo Meireles.
Fonte: BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 81.

Verdade e transgressão. Cildo Meireles (RJ, 1948), com 55 anos em 2003, sentado, posa para o fotógrafo e apresenta duas cédulas de dinheiro não reconhecíveis em função da qualidade da fonte, mas que lembram o dólar norte-americano, sendo o valor de cada uma delas não identificado. Tal demonstração é diretamente associada a sua obra seriada intitulada “Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédulo”, datada no ano de 1970, em que as imagens das notas de dólar norte-americano e de cruzeiro brasileiro eram substituídas por outras e as cifras zeradas. Tratava-se de arte contemporânea “sobre controle de informação” (MEIRELES *apud* CANTON *in* BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 81).

Na fotografia, o artista está vestindo uma camiseta cinza limpa e expressa tranquilidade. A composição da imagem fotográfica está definida pelos elementos frente e fundo, este com foco e aquele desfocado. No primeiro plano se encontra Cildo, atrás dele é possível perceber muitas caixas de madeira agrupadas e empilhadas em

um canto de uma sala branca. Há pequenos objetos sobre algumas caixas, irreconhecíveis pela falta de foco. Essa sala branca representa o ateliê de Cildo? Além das cédulas mostradas, onde estão e quais são os objetos de sua produção artística? As caixas de madeira são obras em processo, produtos finais de sua produção ou apenas embalagens de suas obras?

Canton descreve a trajetória de Cildo desde quando começou a estudar arte em um ateliê em Brasília até as suas “infindáveis” obras, como: “Arte Física: cordões” (1969), relativa à extensão da costa do Estado do RJ, refletindo sobre distâncias e dimensões; “Desvio para o vermelho” (1967-1984), em que todos os objetos da instalação foram pintados de vermelho, a cor do sangue, aludindo à morte; “Missões, como construir catedrais” (1987), uma referência ao massacre aos indígenas, composta por ossos, hóstias, moedas e tecido negro. Canton (*in* BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 80) se refere à obra de Cildo como uma obra que “emana verdade e é simples, essencial” por seu caráter, entendo, conceitual e político.

A autora informa que o seu ateliê é uma “confortável casa” localizada no bairro de Botafogo, e que nele “quase não se vê imagem ou notícia do próprio artista ou do corpo de sua obra. As paredes e as mesas estão repletas de jornais e textos sobre assuntos políticos e sociais.” (CANTON *in* BRAVO!, ano 6, n. 69, 2003, p. 81). Talvez sejam esses os objetos visualizados sobre as caixas de madeira no fundo da imagem.

As fontes textuais não revelam o que representa o fundo da imagem. Ao investigar em fontes bibliográficas, é possível associar tais caixas de madeira à obra intitulada “Ouro e Paus” (1982-1995), em que o artista instalou caixotes vazios para que o valor fosse atribuído ao objeto em si, refletindo sobre produção, valor e circulação (VENÂNCIO FILHO, 1995). Por fim, Cildo, na matéria, era considerado um dos maiores artistas contemporâneos internacionais.

Em relação à implicação, aqui, qualquer que seja vai aparentar ser acrítica em se tratando de fontes relacionadas à obra de Cildo, já que em sua trajetória e como expoente da arte conceitual, “explorou diferentes linguagens para levantar questões formais, políticas e sobre os próprios meios e circuitos das artes plásticas”, acreditando, para isso, “na arte que seduz e encoraja a uma ação” (GERMANO, 2019, p. 239). Entretanto, prefiro arriscar: a implicação se refere ao pensamento, a uma arte que se constitui propositiva, e não apenas que propõe algo. Não havia vestígios de processo artístico no espaço de trabalho do artista. Digo, não havia vestígios da materialidade tradicional concernentes às linguagens tradicionais de arte. Entretanto, em se tratando de um artista conceitual há materialidade possível? “O start pode ser

qualquer coisinha que entra pela janela: um pedacinho de papel, um fósforo ou raio de luz por um burquinho” (MEIRELES *apud* GERMANO, 2019, p. 240). Nesse caso, a materialidade pode ser tudo e vista como nada ao mesmo tempo. Cildo é um artista em que o embate não é a linguagem ou a matéria, mas o pensamento, a ideia de arte retirada de questões do próprio sistema da arte ou da sociedade.



Figura 69: Ateliê de Rosana Palazyan.
Fonte: BRAVO!, ano 6, n. 71, 2003, p. 41.

Contos e violência. Rosana Palazyan (RJ, 1963), com 40 anos em 2003, aparece duplamente na imagem fotográfica de Peter Neuchs, através de uma imagem refletida no espelho. Nesta, aparece seu rosto sério, indagador, que olha para o espelho, que olha para si mesma. Ela usa um colar discreto no pescoço (fio preto e um pingente). Em primeiro plano, em todo o lado esquerdo da fotografia, se vê uma imagem escura sem foco, trata-se dos cabelos da artista. No outro lado da imagem a sua mão direita está apoiada sobre uma mesa, a qual segura um livreto. Parece que o corpo da artista foi fragmentado pela composição fotográfica.

O livreto está aberto e apresenta figuras humanas como conteúdo. Um espelho retangular verticalizado representa o rosto da artista que se localiza na página esquerda. Na direita, o corpo de um homem, negro, cabelos curtos, raspados, vestindo uma regata branca e usando um colar discreto. Além disso, há uma máscara sobre seu rosto. Um desenho, uma colagem ou fotografia; traço infantil, formas reais: o rosto foi

pintado com várias cores de material gráfico, olhos e boca aparentam ser imagens fotográficas de uma pessoa, recortadas e coladas sobre papel, ou, ainda, dizem respeito à própria pessoa mascarada. Sem a projeção do rosto da artista no espelho, seria a figura mascarada que se faria dupla. O que isso quer dizer? Qual é o propósito da dupla representação? Todo o entorno das imagens é branco. Sobre a mesa, próximo à mão, há papéis sobrepostos que indicam o processo de produção artística da figura mascarada. Trata-se da cabeça de outro homem também com cabelos raspados. Mais ao fundo, sobre a mesa, um livro aberto com dois tons de azul. No último plano da imagem há um armário branco com gavetas.

Canton informou que Rosana estudou arte na Escola do Parque Lage (RJ), era pintora. Porém conhecer os bordados de Bispo do Rosário e a morte trágica do único irmão atingido por uma bala perdida fizeram com que ela mudasse a sua produção, voltando-se para o autobiográfico até tornar-se mais abrangente, pesquisando a violência social e os marginalizados. Sua arte tem relação direta com a vida real, a violência real (morte, estupro, sequestro, infração realizada por menores de idade). “[...] suas mostras individuais, repletos de episódios de violência, porém, com um visual delicado, sereno, ora lúdico, até, causaram perplexidade. E estranhamento.” (CANTON *in* BRAVO!, ano 6, n. 71, 2003, p. 41).

A artista utilizava narrativas urbanas e histórias de violência doméstica retiradas da vida real, fazia entrevistas com crianças e adolescentes marginalizados e as utilizava como subsídio na criação de sua produção artística, com destaque para o bordado em tecido. A sua arte constatava a violência e tinha força para retirar simbolicamente a condição marginal dos sujeitos com quem trabalhava, imposta pela sociedade. Obras: “O que Você Quer Ser quando Crescer?” (1998), “Uma História que Você Nunca Esqueceu?” (2000), “Um Pedido para Estrela Cadente” (2000-2002), “Projeto Roupas de marca”.

As visualidades de figuras mascaradas referentes à fotografia não são reveladas na fonte textual. Elas remetem à série “Retratos” (2000):

Palazyan trabalha com o necessário nublamento da imagem frontal do retratado, também exigido pela instituição onde se encontravam internados. Para atribuir uma identidade visual a esses jovens a quem não se pode identificar, Palazyan negociou com a instituição a substituição da tarja preta por máscaras brancas. Com a face assim protegida, foram entrevistados pela artista, sendo o resultado gravado em vídeo. A obra resultante, ou seja, os Retratos, sustenta-se na metalinguagem crítica da arte documental. Rosana copia, em desenho, a face do jovem gravada em vídeo. A comunicação entre ela e o entrevistado, realizada basicamente pelo olhar, é reproduzida na ênfase que os olhos adquirem em cada um dos Retratos. Finalmente, como as

conversas eram acompanhadas pela prática do desenho – a artista pedia aos jovens que fossem desenhando o que lhes viesse à cabeça durante a entrevista –, são os desenhos deles, feitos com cera e lápis de cor, que individualizam os retratos, arrumados em dípticos com espelhos, maneira de situar a discussão de suas identidades com o espectador, dentro do museu. Os desenhos dos adolescentes, única marca indicial de sua presença, ao contrário do retrato que os estigmatizaria numa ficha criminal, revelam um personagem perversamente integrado na sociedade de consumo. O imaginário que os desenhos revelam compartilha, com seus contemporâneos da classe média, os sonhos de consumo das “roupas de marca” (SANTOS, 2007, p. 174).

O seu ateliê localizava-se no Jardim Botânico (RJ), em um “apartamento-atelier”, onde pela janela era possível ver o Cristo.

Aqui, a implicação derivada das fontes reporta ao sentido da máscara nas obras de Palazyan. Belting (2005, p. 70) compreende o uso da máscara a partir do simultâneo e da oposição, intercalando presença e ausência, expondo uma nova – e permanente – face ao esconder outra face, cuja ausência se faz primordial. Trata-se de metamorfoses, ora da transformação de um corpo em imagem, ora na existência de uma entidade separada, ao lado do corpo. Isso previsto, o uso da máscara nas obras da artista indica a invisibilidade do corpo, de um corpo social que comumente é silenciado, oprimido, negado, mas, mais que isso, aponta para a busca de inserção social por meio da singularidade, marcadamente atribuída pelo gesto gráfico. A repetição das imagens subverte a ordem do discurso submetido pelo corpo social: aparentemente com as mesmas características, o que implica em um olhar atento aos detalhes, as imagens dão a ver diferenças que conduzem a um corpo identitário e singular, conduzido pela sociedade de consumo de uma classe distante da sua. O espelho dá a ver uma dupla existência, a presença do outro, do corpo social negligenciado e excluído, e a justaposição de dois corpos humanos, daquele que é visto e daquele que vê, os colocando em uma posição horizontalizada. Tal justaposição instiga o reconhecimento do outro, propondo humanização e rompendo com a transgressão.

Intentando concluir o que apresento até aqui é necessário salientar que propus tratar de visualidades. Entretanto não é possível desligar a análise iconográfica daquilo que é visível. Nesse caso, o ato de ver, com igual intencionalidade, não foi o mesmo nas catorze imagens. Explico: com o material físico pude atentar para detalhes da imagem fotográfica, frente e fundo, independente do plano da imagem. Já com o material em CD ROM, a qualidade da resolução da imagem não permitiu a identificação apurada da imagem, inclusive no primeiro plano. Tal diferença analítica deixou escapar aspectos da cultura material pertencente ao ateliê do artista.

Além dessa questão técnica, o próprio ato de ver a imagem fotográfica, aludindo a Didi-Huberman (2010), faz com que nos aproximemos e nos afastemos do objeto, sendo o nosso olhar capturado por algo. Nesse processo do olhar, da leitura e análise da imagem, haverá perdas, pois emergem movimentos de reconhecimento e de estranhamento e isso não é direcionado ao todo da imagem, mas a partes dela.

Todas as fotografias apresentadas retrataram o artista e o seu ateliê. Os artistas sós em seus ateliês, com seus objetos, com suas obras. Nesse sentido me amparo em Kossoy:

[...] esses registros – que foram produzidos com uma finalidade documental – representarão sempre um meio de informação, um meio de conhecimento, e conterão sempre seu valor documental, iconográfico. Isso não implica, no entanto, que essas imagens sejam despidas de valores estéticos (KOSSOY, 2014a, p. 51-52).

As imagens fotográficas da seção ATELIER foram produzidas como documentação do espaço de trabalho dos artistas. Entretanto, percebe-se o valor estético dessas fotografias, especificamente no tocante às últimas imagens.

Nas imagens fotográficas todos os artistas estão sós. O ateliê é um espaço de solidão, em que o tempo de criação não condiz com o tempo cronológico. Sozinho e disciplinado, o artista experimenta, acerta, erra, faz pesquisa em arte e se sente protegido e livre para pensar sobre as coisas do mundo e transformá-las, mostrando recortes da realidade ou criando realidades alternativas. Porém, esse dado não garante um trabalho absolutamente individual. Na matéria sobre a obra de Adriana Varejão foi citada a necessidade de um trabalho coletivo para compor a instalação que ela havia criado.

Em relação à pose dos artistas fotografados, recorro a Barthes:

[...] o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo do milionésimo de segundo [...], sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma intenção de leitura: ao olhar uma foto, inclui fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho (BARTHES, 1984, p. 117).

A pose do artista nas fotografias anunciou a gestação de um processo artístico ou apresentou o artista e o produto final de seu processo, a obra, ao público leitor. Além disso, a pose colocou em evidência a pesquisa em arte a partir de um olhar e de um corpo concentrado nos enfrentamentos técnicos e teóricos da obra se fazendo.

No tocante aos artistas, sujeitos legitimados por Canton na seção estudada, verifiquei que todos eles eram considerados artistas relevantes no cenário brasileiro e muitos internacionalmente, independente do gênero e da faixa etária. Ficou explícito que a consagração desses artistas resultava de um longo ou intenso percurso de pesquisa em arte. Durante a pesquisa acerca desses artistas, identifiquei que havia uma rede de relações entre eles e a autora responsável pela seção, algo que alimenta e fortalece o campo cultural e os mantém em uma posição específica, o da exposição. Artistas ingressantes não foram contemplados na seção.

Além disso, percebi que muitos artistas também eram professores universitários, o que oportunizava condições financeiras para manter um ateliê e fazer pesquisa. Saliento aqui que todos os artistas possuíam ateliê privado e ocupavam o espaço da “casa”, “apartamento-ateliê”, porão, exceto Caetano de Almeida, o que implica em pensar sobre as políticas públicas de incentivo à cultura. Não existiam espaços coletivos para produção artística? Ateliês coletivos, públicos? Para fazer pesquisa em arte necessariamente o artista da virada do século necessitava de um ateliê particular?

A implantação de um Ministério voltado à Cultura se deu no retorno da democracia por meio do Decreto 91.144/1985, conquistada com a pressão legítima de intelectuais, artistas, governos de oposição. No início dos anos 90, no governo Collor, houve o desmonte do Ministério da Cultura (MinC), o qual foi transformado em Secretaria da Cultura (Lei 8.028), situação revertida dois anos depois através da Lei 8.490/1992. Nesse intervalo, em 1991, foi criada a Lei nº 8.313, Lei Federal de Incentivo à Cultura conhecida por Lei Rouanet, uma homenagem ao ex secretário de cultura Sérgio Paulo Rouanet. Esta lei institui políticas públicas de incentivo à cultura como o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), através de incentivos fiscais para que empresas e pessoas físicas possam aplicar uma parte do Imposto de Renda em projetos culturais e contribui para ampliar o acesso dos cidadãos à Cultura¹⁰⁷.

No governo FHC, período temporal do início da publicação da revista *BRAVO!*, as políticas públicas culturais foram baseadas em políticas de eventos, ações sem continuidade, efetivadas principalmente pela Lei Rouanet e pela Lei de Incentivo do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993), no eixo SP – RJ e em Brasília (PINTO, 2010).

Além disso, a ausência de um processo de democratização na proliferação espacial dos equipamentos culturais transferiu a responsabilidade das ações

¹⁰⁷ Disponível em: <http://cultura.gov.br/lei-rouanet-como-funciona-o-mecanismo-de-fomento-a-cultura/> e <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 09 dez. 2020.

culturais para os Estados e municípios, uma vez que o Governo Federal perdeu a iniciativa cultural, abrindo mão de políticas públicas em detrimento das leis de incentivo (PINTO, 2010, p. 14).

Tal citação reforça o pensamento de Hall (1997) acerca da regulação da cultura, percorrida na primeira subseção deste capítulo. Apesar dos esforços de reorganização do campo cultural, no final do governo FHC grande parte dos municípios brasileiros não possuía locais específicos à cultura como cinemas, museus, bibliotecas ou salas de espetáculos, dado que demonstra o acesso restrito e precariedade dos hábitos culturais dos cidadãos brasileiros nesse período (PINTO, 2010).

No governo Lula, período relacionado ao fim da temporalidade do objeto aqui investigado, houve o direcionamento de políticas públicas de modo mais igualitário e não só conduzido ao eixo SP – RJ e Brasília. Nesse contexto, mudanças ocorreram na Lei Rouanet no sentido de fortalecer o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e houve a criação do Programa Cultura Viva (2004), o qual visava implantar e fortalecer uma rede de criação e gestão cultural por meio de Pontos de Cultura selecionados através de editais públicos¹⁰⁸. “Houve avanços no campo da cultura no governo Lula que só foram possíveis com a construção de políticas transversais ou intersetoriais” (PINTO, 2010, p. 17), além da criação de várias Secretarias que buscava atenuar desigualdades e reconhecer identidades. Além disso, neste governo, as políticas públicas voltadas à cultura foram demandadas pela participação da sociedade civil, dado pouco divulgado no governo FHC, o que leva a entender que não houve incentivo de participação social.

A partir dessas colocações, pode-se afirmar que as políticas públicas no âmbito da cultura no Brasil na virada do século não eram democráticas e acessíveis em um espaço geográfico local. Nesse sentido, tornavam-se inviáveis espaços de trabalho coletivos com financiamento público, dado que justifica os ateliês privados dos artistas veiculados na seção ATELIER e confirma a sua posição social.

No que concerne à cultura material, os artistas utilizavam materialidade diversa, da clássica (referente à linguagem da gravura e da pintura) ao uso de objetos do cotidiano ou materiais pertencentes ao mundo subjetivo do artista. Essa informação revela a potência da Arte Contemporânea na virada do século, caracterizada grosso modo pela experimentação, pela relação arte e vida, em especial arte e cotidiano, pela abordagem conceitual voltada ao social e pela inserção da vida íntima na arte.

Finalmente, pude constatar que na seção ATELIER, o discurso textual de Canton era informativo, didático, padronizado. Ela iniciava a matéria apresentando o

¹⁰⁸ Os Pontos de Cultura se caracterizavam como organizações que envolviam comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária (PINTO, 2010).

artista, depois discorria sobre a sua trajetória artística e, ao fim, expunha a obra em processo na temporalidade da publicação da revista. Canton não opinava e não tecia juízos de valor acerca das questões das obras dos artistas, ela anunciava/denunciava o processo de criação de artistas. Em algumas matérias havia confissões em que os próprios artistas revelam segredos de suas obras ou processos. Charaudeau (2013, p. 89) nomeia essa estratégia discursiva como procedimento para atingir formas de verdade, afirmando que “Tornar verossímil é tentar fazer crer que o relato corresponde à reconstituição mais provável, apresentando-se o dito como o mais fiel possível ao fato tal como se realizou”.

A seção ATELIER como espaço educativo se encontra nas entrelinhas. Necessariamente a educação precisa ser desvelada, assim como ocorreu na análise realizada neste estudo sobre as capas e as reportagens principais do fôlio articuladas às noções de sintoma e de reprodução. Aqui, o olhar é a categoria possível para pensar em educação, como será apresentada a seguir.

5.2.2 A educação do olhar viabilizada pelas fontes da seção ATELIER

Na história da cultura humana não há exemplo de um ajustamento consciente dos vários fatores da vida pessoal e social às várias extensões, excetuados os esforços anódinos e periféricos dos artistas. O artista apanha a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes que ocorra seu impacto transformador. Constrói então modelos ou arcas de Noé para fazer frente à mudança iminente (MCLUHAN, 1969, p. 84-85).

Mcluhan discorre sobre o sujeito artista em qualquer tempo histórico. Concordo com o seu pensamento e ousou ampliá-lo em se tratando do artista que produz Arte Contemporânea: ele percebe as implicações conceituais de seu tempo e também as suas inquietações, as suas subjetividades, e através dessa demanda se expressa a partir de experimentação e enfrentamento teórico e prático, de pesquisa em arte. Os artistas contemporâneos segundo Mello, respaldado em Didi-Huberman:

[...] recolhem pedaços dispersos do mundo e acabam descobrindo associações, encontrando situações fora das classificações habituais. Criam, então, com estas afinidades, um gênero novo de conhecimento que abre nossos olhos sobre aspectos do mundo até então impensados, numa espécie de abertura do inconsciente da nossa visão (MELLO, 2014, p. 22).

Cauquelin (2005, p. 81) reitera que “[...] a realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, a imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação”. Agora, então, é preciso pensar a arte que se apresenta, e não somente ela, mas também a partir dela.

Com base nesse contexto surgiram questionamentos voltados aos artistas e suas obras referenciados na seção ATELIER: resgatando aquilo que foi produzido pelos artistas, o que eles buscavam expressar nas décadas de 1990/2000? O que o cruzamento conceitual das obras tem a dizer sobre o contexto histórico? Os artistas ensinaram a ver o mundo? As suas obras educavam? As imagens de seus espaços de trabalho educavam? O espaço do ateliê educou pela pedagogia do corpo do artista: que lugar ele ocupou no ateliê, o que ele fazia ali, qual era a sua intencionalidade? Interessou-me analisar o conteúdo das fontes e avaliar as contribuições do material visual da seção ATELIER para a compreensão de um fazer artístico específico, o da Arte Contemporânea. É neste cenário que se insere o alfabetismo visual através da cultura visual e que a educação do olhar se torna imperativa. É, também, nesse panorama que a fala de Benjamin (1987b, p. 94) faz-se indispensável: “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar”.

Gullar esclarece questões sobre o olhar:

Se eu não olhasse, se eu não tivesse do mundo a apreensão pelo olhar, só o apreendesse pelo tato, pelos ouvidos, pelo olfato, pelo gosto, se eu só o apreendesse assim, que noção eu teria por exemplo da manhã? O que seria a manhã, o amanhecer, o dia, e o entardecer, a noite? Que visão teria eu dessa realidade, se eu não apreendesse o mundo pelo olhar? A textura, a corporeidade das coisas, dos objetos, é diferente se eu apenas os tocar com os dedos. Mas quando eu olho, a riqueza que a minha percepção recebe do olhar é uma coisa incomparável com relação à que os outros sentidos me permitem apreender. Então me parece que a construção do mundo humano deve muito ao fato de que o homem vê a realidade, de que ele apreende a realidade inclusive e principalmente pelo olhar. Ele é quase a base do reconhecimento, não é verdade? (GULLAR *in* NOVAES et. al, 1988, p. 217-218).

Na esteira do pensamento de Gullar e considerando um mundo tomado de imagens, desde o *corpus* da revista *BRAVO!* e o favorecimento do olhar oportunizado ao leitor, aponto para a necessidade de um alfabetismo visual e do reconhecimento do olhar como ferramenta essencial para a educação.

A expansão de nossa capacidade de ver altera, transformando, a nossa capacidade de entender a mensagem de uma imagem, educando o nosso olhar. Masschelein concebe a educação do olhar como:

[...] *e-ducere*, como conduzir para fora, dirigir-se para fora, levar para fora. Educar o olhar não significa adquirir uma visão crítica ou liberada, mas sim libertar nossa visão. Não significa nos tornarmos *conscientes ou despertados*, mas sim nos tornarmos atentos, significa *prestar atenção*. A consciência é o estado mental (*state of mind*) do sujeito que tem ou constitui um objeto/objetivo) e visa ao conhecimento. Atenção é o estado mental (*state of mind*) no qual o sujeito e o objeto estão em jogo. É um estado da mente que se abre para o mundo de forma que esse possa se apresentar a mim (para que eu

possa “chegar” a ver) e para que eu possa ser transformado. A atenção abre espaço para uma possível autotransformação, ou seja, um espaço de liberdade prática. A meu ver, o e-ducar o olhar requer uma prática de pesquisa crítica que realize uma mudança prática em nós mesmos e no presente em que vivemos, e não uma fuga dele (em direção a um futuro melhor) (MASSCHELEIN, 2008, p. 36).

A libertação da visão, do olhar, foi exercitada atentamente (e longamente) durante a leitura das imagens fotográficas da seção ATELIER buscando o conhecimento em arte do passado, mas tendo em mente construções teóricas do presente. A imagem fotográfica em si educa pela pedagogia do olhar: ela ensina o espectador a ler o mundo do artista e a pensar sobre questões do mundo e do seu mundo através de categorias conceituais ali implicadas. Isso exige dizer que tais imagens dependem do meio, do suporte revista, da seção ATELIER. Heilmar e Baitello Junior (2019, p. 142) garantem que “O meio concede à imagem o corpo que ela não tem”. Dessa forma, a visibilidade repousa no meio que controla a sua percepção e produz a atenção do espectador. O controle do meio determina como as imagens aparecem na seção: “É neste sentido que o *como* se torna fundamental para o *que* é dito numa imagem” (HEILMAIR; BAITELLO JUNIOR, 2019, p. 142). Isto posto, as implicações das imagens fotográficas procederam do suporte, da relação entre fonte iconográfica e discursiva, perpassadas pelo olhar.

Novaes (1998) dialoga sobre o conhecimento sensível por meio do descentramento do olhar, isto é, falar sobre o olhar ou a partir dele como forma de pensar, sobre aquilo que nos permite ver, mesmo não sendo visível. Chauí (*in* NOVAES *et. al.*, 1998) contribui com tal proposição a partir de uma reflexão em que aproxima dois sentidos, ver e falar, apontando para a fala como dependente do ver, quando dizemos “veja o que diz”, “olhe, aqui”, “não olhe para trás”, “visões de mundo” ou quando designamos alguém como “visionário”, este com característica inerente ao saber por meio do ver. Nesse sentido, a autora indica a crença dada ao olhar perspicaz como fonte de conhecimento. Abrimos os olhos, olhamos atentamente, para ver a existência das coisas do mundo e conhecê-las. O ato de olhar, digo, um olhar ativo significa, portanto, “um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação” (BOSI *in* NOVAES *et. al.*, 1998, p. 65).

Não há continuidade entre o ver e o olhar. E a passagem entre eles não se faz por gradação: requer um salto. Passamos da segmentação e exterioridade entre o sujeito e o mundo supostas na “fé perceptiva”, para sua inextricável junção na constituição do sentido. A operação de “aproximar” ou “focalizar” que se observa no movimento do olhar, ao invés de “ampliar” e precisar o alcance da visão, permite, na verdade, saltar do espaço das significações estabelecidas e mergulhar no mundo temporal do sentido. (CARDOSO *in* NOVAES *et. al.*, 1998, p. 350).

Cardoso (*in NOVAES et al*, 1998) declara que o “salto” na passagem entre o ver e o olhar é dependente da identidade pressuposta do sujeito da ação, sendo o princípio formal da unidade das associações. Através da identidade do sujeito, construída pelas vivências, experiências, referenciais, afetos, espaço e temporalidade histórica, o olhar procura barreiras e limites e explora diferenças e vazios na construção de sentido.

Entendo que Fernandes (2011, p. 44) compreende esse “salto” como um “olhar treinado”, o qual por meio da atenção dá margem a inúmeras possibilidades de interpretação, direcionando “cortes, recortes e montagens, fragmentando, recompondo e construindo uma nova imagem”, isso ponderando as armadilhas do olhar e a necessidade de considerarmos algo além do visível. Tal abordagem lembra a obra de Didi-Huberman (2010) em que propõe uma relação dialética entre sujeito e objeto.

Aqui, saliento que o “olhar treinado” para pensar em educação não diz respeito à repetição, o que soa automático. Olhar é mais que repetição, é mais que percepção mecânica: é estar disponível para perceber o visível e o invisível, é estar passivo para poder ter um olhar ativo diante do visual. O automatismo da repetição não permitiria oportunizar o olhar em sua dimensão cultural, como pensamento. A respeito da atenção, Bosi, fundamentado em Weil, expõe a sua estrutura: a atenção é uma escolha, por isso o sujeito que olha deve enfrentar e vencer a angústia da pressa, a atenção é um olhar profundo e despojado e também um olhar que age e, por fim, “o olhar atento se exerce no tempo: colhe, por isso, as mudanças que sofrem homens e coisas” (BOSI *in NOVAES et. al.*, 1998, p. 85)¹⁰⁹.

O “salto” do ver para o olhar nesta pesquisa abarcou a proposta desses autores: a partir de montagens em um mural, as imagens fotográficas da seção ATELIER foram sendo observadas aos poucos, dia após dia (até saturar), sendo o visível exercitado no primeiro momento, depois passei a considerar o visual, olhando para elementos presentes e ausentes, genéricos e detalhados, remontando, reconstruindo a imagem vista. Isso, de acordo com as possibilidades pressupostas de minha identidade, formação e objetivo.

Em se tratando do olhar como ferramenta para pensar a educação, Pillar (*in PILLAR*, 2001; *in BARBOSA*, 2012) concebe a educação do olhar para o Ensino da Arte a partir de atividades de leitura de imagem em que os estudantes possam compreender a estruturação da gramática visual, para além de cores, formas, ritmos, texturas, e pensar criticamente por meio de atribuições de sentido, interpenetrando

¹⁰⁹ Respalado no discurso sobre atenção da filósofa Simone Weil (1909 – 1943).

cognição e sensibilidade. Tal pensamento pode ser transferido para espaços não escolarizados, em que, a partir de artefatos culturais, possam promover educação para seus indivíduos leitores e visualizadores de imagens.

Avançando: os autores supracitados direcionam a educação do olhar e apontam para os estudos da cultura visual, especificamente para aqueles que têm o campo da Arte como foco no sentido de enfatizar a imagem como agenciadora de conhecimento e de investigação, problematizando, assim, as visualidades no âmbito da educação. Friso, repetindo, que se trata daquilo que é visual e não somente do que é visível, e de “alfabetismo visual” a partir de uma perspectiva sociocultural, em que se põe a ênfase na contextualização, produção, circulação e na interpretação dos significados.

Hernández (*In* MARTINS; TOURINHO 2009, p. 208) quando faz referência a um alfabetismo da cultura visual, não apenas se refere “às formas alternativas de ‘ler’ as representações visuais, mas a uma reflexão crítica sobre como essas representações produzem formas de ver e visualizar posições e discursos sociais”. O autor também alude às formas subjetivas de olhar o mundo e a si mesmo, pois compreende que é necessário fazer outras questões para as imagens que representam discursos pré-fixados, o que permite a construção de outras narrativas e propicia o reposicionamento do sujeito (HERNÁNDEZ *in* MARTINS; TOURINHO, 2011). Nesse sentido, o autor (*in* MARTINS; TOURINHO, 2013) sugere pensar os estudos da cultura visual como uma “metodologia viva”, inclusiva e rizomática. “A cultura visual, quando se refere à educação, pode se articular como um cruzamento de relatos em rizoma (sem uma ordem pré-estabelecida) que permite indagar sobre as maneiras culturais de olhar e seus efeitos sobre cada um de nós” (HERNÁNDEZ *in* MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 34).

Martins (2006) garante que o propósito da cultura visual se situa como campo de conhecimento e prática pedagógica, sendo um campo emergente, de crescente interesse e reconhecimento, o qual busca compreender as visualidades e o seu papel na vida da cultura por meio de compreensão e de interpretação crítica. O desenvolvimento de tal compreensão e interpretação crítica diz respeito ao poder das imagens, auxiliando os indivíduos “a criar e aguçar um sentido de responsabilidade diante das liberdades decorrentes desse poder” (MARTINS, 2006, p. 72). Acerca da interpretação crítica, o autor esclarece que ela “se constitui como prática social, que mobiliza a memória do ver, aciona e entrecruza sentidos da memória social construída pelo sujeito” e que configura processos de construção de sentidos e significados (MARTINS, 2006, p. 73).

Além disso, e em se tratando da interpretação crítica como concepção pedagógica, ela é uma abordagem transdisciplinar ou multidisciplinar, e que trabalhar com ela significa compreender o seu caráter ideológico, mesmo havendo especificidades estéticas no que remete às imagens do campo artístico, pois estas são integrantes de uma economia sociocultural que as outorga uma dimensão de valor. Nesse cenário, a cultura visual é inclusiva, pois abarca diversas e inúmeras interpretações em se tratando de uma imagem, criando fissuras e espaços de diversidade (MARTINS, 2006).

Por tudo isso, entendo que a educação do olhar na perspectiva da cultura visual subsidia os indivíduos a “compreenderem como grupos culturais grandes e pequenos codificam seus mundos e como sistemas e práticas de crenças são claramente revelados por meio de artefatos culturais” (SMITH-SHANK *in* MARTINS; TOURINHO, 2009, p. 260).

Após esse apanhado teórico e por ele imbuída, retorno às imagens fotográficas da seção ATELIER. No subcapítulo anterior foi dado destaque a uma descrição analítica considerando as fontes textuais que acompanham as iconográficas, isso trabalhado a partir de duas condições, de uma relação dialética, do observador à imagem e da imagem ao observador (DIDI-HUBERMAN, 2010) e no investimento do agenciamento do olhar das imagens fotográficas referentes a cada artista citado na seção por meio de implicações conceituais. Aqui, proponho uma terceira direção relacionada ao cruzamento de dados de uma fonte iconográfica para outra, isso, buscando compreender a sociedade da virada do século a partir das produções dos ateliês dos artistas.

Em primeiro lugar, na seção ATELIER identifiquei condições de ser e de fazer que por meio do esforço da pesquisa em arte se produzia arte contemporânea, algo relevante para o tempo histórico em que se situa essa investigação. A característica formal percebida nas imagens foi a pesquisa, o conflito com questões teóricas e o enfrentamento da materialidade. A característica invisível e pensada a partir das imagens foi a presença do problema histórico, a qual remete ao cruzamento conceitual de uma imagem para outra. Verifiquei que a arte não se descolou do contexto da realidade social da época, pois as categorias de criação artística e as suas implicações consideravam as influências mundanas da sociedade e o conjunto de relações que a formava como as sociais, a gravura e a arte pública de Bonomi, os corpos inferiorizados da pintura de Varejão, a violência de jovens na obra de Palazyan, as políticas, na obra conceitual de Cildo, as históricas, norteadas por questões de tempo e

espaço como nas instalações de Varejão, na apropriação de imagens de Almeida e na obra de Gross, as culturais, voltadas às implicações do corpo como a agressão corporal na obra de Pacheco, no uso da máscara na obra de Palazyan, à intimidade e à memória, o segredo de Rubinho, a escavação de Saleme, a coleta de Leme e, por fim, as artísticas, concernentes às questões do próprio sistema da arte e seus conceitos como vistos nas obras de Ianelli, Tuneu, Giannotti, Meireles e Gross.

A leitura atenta das imagens superou a descrição romantizada do conceito de arte e de sua produção, do espaço de trabalho do artista – o ateliê, do processo artístico em geral. Ali, nos ateliês dos artistas, se reconheceu que havia pensamento, reflexão, proposição e que o fundamento conceitual da arte contemporânea da virada do século era retirado de questões da própria sociedade e dos embates entre arte e vida. Por fim, Chauí (*in* NOVAES et. al., 1998, p. 35) esclarece que “quem olha, olha de algum lugar. [...] por isso, sua prática não é apenas vigiar e espiar, mas significa, ainda refletir, ponderar, considerar e julgar”. Dessa forma, a educação do olhar se encontra no exercício de construção de sentido, e nela mesma, instigado pela imagem.

O retorno em aberto à estante: fechando a revista *BRAVO!*

Desde o momento em que adentrei ao PPGE, na linha de pesquisa *História e Filosofia de Educação*, busquei um objeto de pesquisa que tivesse sentido para mim. A persistência dessa busca fez com que percebesse a existência da revista *BRAVO!*, restrita ao espaço de uma estante em minha casa. Desvelada a revista *BRAVO!*, havia um objeto de pesquisa, um impresso periódico. Em seguida, formei uma série que condiz com a primeira temporalidade, 192 revistas da periodização 1997 - 2013. Cataloguei o material, conheci genericamente o objeto e tentei desvendar quais seriam as fontes documentais. Isso, acompanhada de muitas leituras.

As leituras e a minha necessidade de compreensão sobre o trabalho do historiador em pesquisas com a imprensa deram origem ao capítulo 2. O longo respaldo teórico-metodológico redigido por mim e apresentado nesta tese esclareceu e fortaleceu a minha proposta, circunscrita às imagens e aos discursos da editoria Artes Plásticas como espaços potenciais de educação. Ressalto que havia muitas dúvidas quanto ao uso da materialidade e quanto ao modo de operar com ela. Nesse sentido, busquei desvendar criteriosamente o objeto de acordo com os elementos que estruturam uma revista.

Tal momento investigativo me permitiu enxergar para além de minha aproximação afetiva com o objeto. Importa aqui exaltar o projeto gráfico da revista, alterado durante a periodicidade estudada visando manter o compromisso vanguardista com o leitor e narrar uma estratégia editorial relevante exposta nas capas. Trata-se da hierarquia tipográfica e do uso de superlativos nas chamadas principais, o qual induzia o leitor a investir em um conteúdo que era legitimado como o “maior”, “grande”, “mais” e “melhor”. A noção de reprodução articulada à educação contradiz tal intencionalidade em se tratando do público leitor externo ao eixo SP – RJ. Nos elementos discursivos das chamadas principais também havia atribuição de sentido através do uso do artigo definido, que individualizava o produto ou a pessoa citada, designando algo já conhecido pelo leitor. Esses dados apontam para um leitor esclarecido no campo cultural, reforçando o seu “habitus”. Buscando traçar o perfil do público leitor, além do que foi referido, o preço da revista era dispendioso em equivalência ao salário mínimo da época. Houve subsídio público e privado para que a *BRAVO!* pudesse se manter no mercado editorial, entretanto a maior visibilidade na paginação da revista era dedicada aos órgãos privados mantenedores. A publicidade exibia bens de consumo que não

eram de conveniência e focava em um público, em sua maior parte, com padrão de vida elevado ou com capacidade de compra.

No que concerne aos agentes que viraram notícia na revista, verifiquei que se tratavam de nomes reconhecidos em seu campo de atuação cultural, portanto, faziam jus à artistas dotados de “capital cultural e simbólico”, geralmente brancos e masculinos. As imagens das capas foram produzidas pela linguagem da fotografia, predominantemente. Já os agentes que assinavam as matérias diziam respeito a jornalistas culturais a críticos e professores de arte.

Nesse contexto, identifiquei aspectos relevantes de edição, distribuição e circulação da revista *BRAVO!* e a intencionalidade editorial, voltada a um público seletivo, investidor em cultura, entendido como pertencente à elite intelectual do Brasil, principalmente concernido ao eixo geográfico SP – RJ.

O conhecimento aprofundado do objeto ensejou o problema e as categorias de pesquisa. Nesse caso, passei a recortar e a mergulhar nas fontes relacionadas às capas e ao fôlio (reportagens principais e seção ATELIER) da editoria Artes Plásticas. Minha proposição foi reconhecer formas de educar a partir da escolha de artistas, obras e respectivos contextos históricos, realizada pelos agentes da revista. Saliento que em todo o momento não houve descolamento do problema, este voltado à intencionalidade da revista *BRAVO!* para o seu público leitor, pertencente à elite intelectual referente ao eixo SP – RJ e exterior a ele, tangível ao contexto da Educação. É a partir dos movimentos supracitados que retorno à estante de minha casa buscando finalizar essa investigação com a revista *BRAVO!* e que me ocupo disso deixando o fechamento em aberto, a seguir.

As capas sob a editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!* na periodicidade 1997 - 2004 faziam menção, em sua maior parte, a um evento cultural concomitante à publicação do impresso e realizado no eixo SP – RJ. Tais eventos foram representados por artistas, obras de arte e ilustrações. Compreendi que a escolha das capas e das matérias eram condizentes a estratégias como agenda, relevância e potencial de venda, entretanto, e em se tratando de um impresso mensário, busquei analisar quem foram os sujeitos e obras abordados na paginação da revista, como foram exibidos e qual poderia ter sido o motivo do enfoque.

Em relação as capas, houve predominância de obras de arte (sete impressos) de diversos artistas e supremacia de Arte Contemporânea. Os retratos de artistas somaram quatro publicações. Esses dados, comparados à análise do objeto, indicaram que o produto era mais conhecido pelo leitor do que o seu produtor no campo das Artes

Plásticas na periodicidade estudada. Dessa forma, a ocupação do espaço da capa pela obra anunciava agentes, apresentava o produtor da obra e representava a instituição cultural em que ela seria mostrada ao público, entre outros agentes pertencentes ao campo cultural.

Buscando compreender o arranjo das capas, as imagens de obras ali divulgadas e distribuídas em escala nacional, a análise por meio das noções de “representação” e de “sintoma” mostrou-se adequada. A “representação” de artista ou coletivo e de exposições via obras de arte foi o conceito-chave para definir a montagem das imagens. Desse modo, fazer a leitura da imagem através do “sintoma” implicou o anacronismo das imagens e considerou a relação dialética em que há a ambivalência entre presença e ausência, pois ao olhar, algo foi reconhecido ali e ao mesmo tempo algo foi perdido. Isso, articulado/direcionado/proposto pelas relações entre sujeito e objeto (vivências, experiências, saberes, afetos, afetações), sem desvincular do recorte da realidade contido nas e através das imagens. O regime sintomático mostrou elementos de forma e de conteúdo que não foram reconhecidos em um primeiro olhar. Para que eles sobressaíssem à superfície foi necessário investigar para além da legenda das imagens publicada na revista *BRAVO!*. Ponderei o artista, título, linguagem artística, data e o cenário de produção da obra, bem como o suporte e o contexto histórico de publicação da obra na revista, preocupação teórica inerente e indispensável à linha dessa investigação.

Os produtores instituídos no sistema da arte e em luta – ou com agentes acionados por eles –, visando a sua permanência e ascensão no campo cultural foram estrategicamente expostos nas capas pela equipe editorial da revista. Trata-se de Salvador Dalí, Fernando Botero, Jean-Michel Basquiat e Pablo Picasso. Todos esses artistas continham capital simbólico no momento da publicação. Compreendo que a relevância do retratado no campo ao qual ele se situa confere poder, e no caso de um impresso mensário, poder de venda. Os artistas referidos compuseram a capa da revista através de universos visuais com significados diferentes – relacionados principalmente ao “espaço social”, à “apresentação do eu”, ao “campo” e à noção de “representação” – e somadas às chamadas principais, viraram notícias não saturadas. Tal dado se mostra relevante em se tratando de artistas mortos e amplamente divulgados pela História da Arte e meios afins. É preciso lembrar aqui que a revista *BRAVO!* tinha como mote vender o “melhor” da cultura em seu espaço-tempo de publicação e distribuição. Nesse caso, uma roupagem sob olhar crítico e diverso se fazia útil e necessário ao lança-la a um público leitor conhecedor e exigente.

Adiante: a análise descritiva do fôlio referente às reportagens principais mapeou o contexto histórico da arte. A partir disso, defendo que a revista *BRAVO!* foi um agente do campo cultural que oportunizou espaço para uma determinada arte, tangente à produção de Arte Moderna e de Arte Contemporânea. Esta predominava nas capas, enquanto aquela no fôlio. Esse dado importa ao atentar para a escala de distribuição da revista, de ordem nacional. O público leitor externo ao eixo SP – RJ, distante geograficamente do centro cultural do Brasil e com acesso restrito a ele, investidor em cultura via compra da revista *BRAVO!*, objetivando pertencer e conhecer o campo artístico de sua época e acumular capital, recebia matérias em um contexto já conhecido e debatido através de outros meios. Mesmo que a abordagem das matérias fosse instigante, as temáticas eram constituídas pela cultura dominante. Além disso, ficou evidente a supremacia masculina e branca de artistas consagrados como referência histórica para o campo da arte nas reportagens do fôlio. Por fim, os dados verificados referentes à presença dos artistas e das obras expostos nas capas e no fôlio, sem graves divergências, indicaram que a produção artística brasileira era secundária e a revista privilegiava os temas dos eventos e das efemérides ligados à produção internacional, mesmo que ocorridos em solo brasileiro. Nesse sentido, a revista *BRAVO!* manteve e favoreceu a ordem social dominante, o que não anula a sua qualidade editorial e relevância para a época de publicação e circulação.

A apuração analítica das capas e das reportagens principais do fôlio direcionou a formas de educar, relativas as noções de “sintoma” e de “reprodução”. Eis um paradoxo. Isso, dependendo da localização do público leitor, pertencente ao eixo SP – RJ e externo a ele. O regime sintomático articulado à Educação foi estendido a todos os leitores, pois através de uma relação dialética entre objeto e sujeito é possível produzir sentido condizente com o contexto da sociedade em que a imagem foi produzida, distribuída ou consumida. Destaco a potência dessa forma de educar oportunizada pela revista *BRAVO!*, um agente cultural que se ocupou das produções artísticas e do pensamento da arte intrínseco a elas para mostrar visões de mundo ao seu público leitor. De imediato, a noção de “reprodução” foi dirigida de modo oculto aos leitores da periferia brasileira, os quais recebiam a cultura produzida (via eventos culturais) no e para o centro geográfico suprarreferido. A publicação e a divulgação de um “arbitrário cultural” em escala nacional o convertia em uma cultura legítima. Dessa forma, a revista *BRAVO!* munia-se de poder de legitimação da cultura e tinha autoridade para fazer circular aquilo que julgava ser o melhor para o seu público leitor, independentemente de sua capacidade de acesso.

Para além das capas e das reportagens principais da revista *BRAVO!* havia uma subeditoria sedutora para mim, denominada ATELIER. Não pude excluí-la dessa investigação pelo que ela representa, o espaço de trabalho do artista e tudo que nele ocorre. Ademais, tal seção tinha a Arte Contemporânea produzida por artistas brasileiros na virada do milênio como tema onipresente e porque compreendi que havia nela um espaço potencial de educação, outra forma de educar – a educação do olhar, mobilizada pela cultura visual.

No *layout* da subeditoria citada havia discurso e havia imagem. A fotografia do artista circunscrito ao seu ateliê era indispensável nessa seção. Partindo desse pressuposto, tornou-se relevante para a análise a problematização das visualidades no âmbito da educação. Reafirmo que a análise permeada pelos estudos da cultura visual trata daquilo que é visual e não somente do que é visível, e de “alfabetismo visual” a partir de uma perspectiva sociocultural, em que se põe a ênfase na contextualização, produção, circulação e na interpretação dos significados.

No caso das fotografias da seção ATELIER, o discurso de análise foi construído sobre o visual, sobre as imagens, e não com as imagens, pois o objetivo investigativo não diz respeito a mim, sobre o que elas dizem de mim, de meu mundo, e sim, à sociedade da época a partir da produção de Arte Contemporânea. Saliento que a partir do reposicionamento de meu olhar como pesquisadora (e não somente como estudante de arte), disposta a ler de outra forma a paginação da revista *BRAVO!*, foi possível ressignificar tais imagens. Insisto que além de escrever essa tese, tive que olhar, exercitar o meu olhar, dar o “salto do ver” para interpretar imagens e visualidades. Tive que reconhecer o olhar como ferramenta essencial para pensar sobre Educação, inserida no campo da História. E, o processo de olhar, interpretar e escrever sobre imagens remeteu à produção de sentido e de subjetividades constituindo-se como uma prática cultural. Prática essa que pode ser estendida a minha profissão como professora de arte, para a sala de aula do espaço escolar ou universitário, no processo de ensino e aprendizagem, em leituras de imagens visando a leitura de mundos, a contar, naturalmente, da proposição do artista.

Tal compreensão do olhar como ferramenta de pensamento e de análise foi reafirmada várias vezes durante a escrita dessa tese por meio das inúmeras perguntas realizadas às fontes iconográficas, desde as imagens das capas dos artistas retratados até as fotografias da seção ATELIER. Na tentativa de responder algumas delas, aqui abordo possibilidades: de forma genérica, as imagens junto aos discursos presentes na

revista *BRAVO!* educaram o público leitor no sentido de indicar caminhos de ler, ver e interpretar o mundo na periodicidade estudada.

Em específico, as imagens fotográficas das capas que fizeram uso do retrato, junto ao texto de suas respectivas matérias, ajudaram o leitor a compreender as implicações do campo cultural e artístico, através da luta de seus agentes por sua manutenção e ascensão no campo e do capital cultural e simbólico agregado. A análise imagética apontou para possíveis procedimentos de construção ou escolha das imagens alocadas no espaço da capa, circunscritos à intencionalidade dos agentes em destacar alguns dados compositivos e silenciar outros, como por exemplo, a fotografia de Dalí atrás de um elemento de sua obra, a pintura de Botero ao fundo, o glamour da roupa e acessórios de Basquiat e a subserviência de Picasso a Gilot. Essa caracterização dizia algo do artista em questão, sobre como ele deveria ser apresentado ao leitor, compreensão essa advinda do “campo” e de seu “habitus”, para ser ou continuar sendo artista.

As imagens e discursos relativos as obras de arte das capas e das reportagens principais fizeram uma marcação no tempo e no espaço histórico, fundamentando o contexto sociocultural por meio do produto artístico, mesmo que através de uma exposição anacrônica nas publicações da revista.

As visualidades dos artistas junto a seus ateliês educaram a partir de processos distintos de criação e de expressão, em uma relação dialética entre si e o *socius*. Tais imagens prolongaram ações dos artistas. Articuladas às matérias, educaram o leitor sobre o pensamento da Arte Contemporânea, sobre a pesquisa em arte, assentada nas categorias investigativas. Portanto, na virada dos anos 2000, considerada a seção ATELIER, os artistas buscaram expressar a relação arte e vida por meio de experimentação de técnicas e materiais.

Por fim, ao exercitar o olhar olhando para o conjunto de imagens estudado, percebo um escalonamento decrescente em relação à imagem do artista, sobre a constituição de um artista. Primeiramente ele era mostrado no espaço das capas, ora pelo uso do retrato (produtor) ora pelo uso da obra (produto), no auge de seu campo. Para que os agentes do campo aceitassem e mantivessem a sua posição na vitrine, necessariamente esse artista (ou agentes que o representavam) mostrava a sua obra como produto em eventos culturais. O artista era reconhecido pela sua atividade e inserção ao sistema da arte, as lutas do campo. E, em se tratando de artistas vivos, para ser artista e poder ser reconhecido como tal ele deveria se isolar em um *continuum* de criação em seu espaço particular de trabalho, o seu atelier. Olhar para a

editoria Artes Plásticas, desde a capa, fazia com que o leitor fosse educado em arte a partir da demonstração do percurso rigoroso da pesquisa em arte. Reafirmo, com isso, que a expansão de nossa capacidade de ver altera, transformando, a nossa capacidade de entender a mensagem de uma imagem, educando o nosso olhar.

Por fim, aproximei as fontes analisadas ao campo da Educação por meio das categorias de pesquisa “sintoma”, “reprodução” e “educação do olhar” e, nesse contexto, defendo que as imagens e os discursos da editoria Artes Plásticas da revista *BRAVO!* constituíram-se como espaços potenciais de educação.

Finalmente, intentando deixar o fechamento da revista *BRAVO!* em aberto, compreendo que a problematização da imagem fundamentada no respaldo teórico-metodológico possa contribuir para a linha que se situa essa tese, ancorada na História da Educação. Além disso, o processo de catalogação e o estudo do objeto via elementos estruturais de uma revista sejam meios facilitadores para conhecê-lo com profundidade. Em relação à editoria Artes Plásticas, com o objetivo de prosseguir esse estudo, aponto para algumas possibilidades: ampliar a investigação das reportagens principais e da seção ATELIER incluindo as revistas de toda periodicidade 1997 – 2004, os setenta e sete exemplares. Fazer um levantamento acerca de artistas mulheres e problematizar o espaço ofertado a elas na paginação da revista articulado ao que elas tinham a dizer sobre o *socius* por meio da arte. Averiguar se e quais artistas gaúchos foram mencionados nas matérias da revista e motivos possíveis para sua abordagem; da mesma forma, para eventos culturais em solo gaúcho. Ampliar a temporalidade de estudo, inserindo os impressos sob a responsabilidade da editora Abril. Fazer uma análise comparativa entre os impressos editados, publicados e circulados pela editora D’Avila e pela editora Abril. Por último, fazer um levantamento de todos os artistas que produziram Arte Contemporânea buscando conhecer quais eram as categorias conceituais relevantes e mapear a História.

Referências

- 24 BIENAL. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/24bienal>. Acesso em: 25 out. 2020.
- ABREU, Alzira Alves de (org.). **Imprensa em transição**: o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- ABREU, Alzira Alves de. **O Governo de Juscelino Kubitschek**. Online. S/D. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Imprensa>>. Acesso em: 4 ago. 2019.
- ABREU, Bento Fagundes de. **Revista Bravo! Desenho, design e desígnios na perspectiva dos estudos da cultura visual**. 2008. 182f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- ALBANO, Ana Angélica. Histórias de iniciação na arte. *In: Em Aberto*, Brasília, v. 21, n. 77, p. 85-95, jun. 2007.
- ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- AMARAL, Giana Lange do. Os impressos estudantis em investigações da cultura escolar nas pesquisas históricos-institucionais. *In: Revista História da Educação (RHE)*, ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, n.11, p. 117-130, abr., 2002.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ARENDT, Hannah. **A crise na Educação**. 1957. Online. Disponível em: <http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/hanna_arendt_crise_educacao.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2017.
- ARNHEIM, Rudolf. **Percepção Visual**. São Paulo: Pioneira, 1988.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: www.arquivoestado.sp.gov.br. Acesso em 2. ago. 2019.
- AS ICÔNICAS ESCULTURAS DE ARANHAS DE LOUISE BOURGEOIS TÊM UMA HISTÓRIA SURPREENDENTE. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/as-iconicas-esculturas-de-aranhas-de-louise-bourgeois-tem-uma-historia-surpreendente-veja-4-curiosidades/>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- ASSIS, Francisco de. Gêneros e formatos do jornalismo cultural: vestígios na revista Bravo!. *In: Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BAPTISTA, Íria Catarina Queiróz; ABREU, Karen Cristina Kraemer. **A História das revistas no Brasil**: um olhar sobre o segmentado mercado editorial. 2010. Online. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=7>. Acesso em: 19 fev. 2019.

BARELLI, Katia Regina Pensa Correa. **Mediações Poéticas em Cena**: O Jornalismo Cultural na Revista *Bravo!*. 2012. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba/UNISO, Sorocaba, 2012.

BARROS, José D'Assunção. Apresentação crítica da obra de Didi-Huberman e de suas concepções sobre arte e imagem. *In: Revista ARTEFILOSOFIA*, n. 12, p. 102-116, jul., 2012.

BARROS, José D'Assunção. Considerações sobre o paradigma positivista em história. *In: Revista Historiar* - Universidade Estadual Vale do Acaraú, v. 4, n. 4, jan./jun., 2011.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da História**: especialidades e abordagens. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**: A Escola dos Annales e a Nova História. Volume V. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000127.pdf>> Acesso em: 05 nov. 2014.

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

BASSO, Eliane Fátima Corti. **Revista Senhor**: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 3 ed. RJ: Nova fronteira, 2016.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *In: Revista Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, p. 64-78, julho, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. **Bolsões de resistência**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2001.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/bcs/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. *In: ALLOA*, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BOF, Alana Michelli. **O valor do jornalismo cultural no Brasil** – o case da revista Bravo!. 2015. 108f. TCC – Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Universidade de Caxias do Sul (UCS).

BOLETIM DO BANCO CENTRAL DO BRASIL – RELATÓRIO 1997. Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/pec/boletim/banual97/banualc1.asp>. Acesso em 24 nov. 2018.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. *In*: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa, Portugal: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. O ponto de vista do autor: algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural. *In*: BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 243-316.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (Orgs.). **Escritos da educação**. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. 11. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BOUTANG, Pierre-André. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevistas feitas com Gilles Deleuze por Claire Parnet e filmadas nos anos 1988-1989. Montpamasse, 1997. (vídeo). Online. Transcrição completa do vídeo disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> Acesso em: 05 jan. 2015.

BRAVO!, ano. 1, n. 1, outubro, 1997, O gordo ano 50 do Masp.

BRAVO!, ano. 1, n. 6, março, 1998, O pote do arco-íris.

BRAVO!, ano. 1, n. 9, junho, 1998, Basquiat.

BRAVO!, ano. 2, n. 13, outubro, 1998, O banquete.

BRAVO!, ano. 2, n. 16, janeiro, 1999, Hockney.

BRAVO!, ano. 2, n. 22, julho, 1999, Picasso.

BRAVO!, ano. 2, n. 23, agosto, 1999, Botero.

BRAVO!, ano. 3, n. 28, janeiro, 2000, A divina forma.

BRAVO!, ano. 3, n. 31, abril, 2000, Que arte é esta?

BRAVO!, ano. 4, n. 47, agosto, 2001, O país surreal.

BRAVO!, ano. 5, n. 50, novembro, 2001, Cecília.

BRAVO!, ano. 5, n. 54, março, 2002, A Bienal da cidade.

BRAVO!, ano. 5, n. 58, julho, 2002, Retrato do Brasil.

BRAVO!, ano. 6, n. 64, janeiro, 2003, A pintura da década perdida.

BRAVO!, ano. 6, n. 69, junho, 2003, Império (seção “Ensaio!”).

BRAVO!, ano. 6, n. 71, agosto, 2003, Tate Gallery.

BRAVO!, ano. 6, n. 72, setembro, 2003, A arquitetura do caos.

BRAVO!, ano. 7, n. 76, janeiro, 2004, A cidade invisível (seção Especial).

BRAVO!. Disponível em: <http://bravo.vc/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

BRENNER, Mayara Dalla Libera. **Análise da revista *Aplauso***: uma comparação do espaço destinado a assuntos da capital e do interior do estado. TCC, Curso de Comunicação Social – Jornalismo, UFSM, campus Frederico Westphalen, 2011.

BURKE, P. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTTURI JUNIOR, Atilio. A necropolítica e as resistências no discurso pictórico-político de Adriana Varejão. *In: Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, Lisboa, n. Extra, p. 81-92, out., 2019.

CALDAS, Edson. “O obstáculo contra o qual mais lutei foi ser filha do dono, não ser mulher”. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Visao/noticia/2015/05/o-obstaculo-contra-o-qual-mais-lutei-foi-ser-filha-do-dono-nao-ser-mulher.html>, Acesso em: 16 abr. 2020.

CAMPOS, Raquel Discini de. No rastro de velhos jornais: considerações sobre a utilização da imprensa não pedagógica como fonte para a escrita da história da educação. *In: Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas-SP, v. 12, n. 1 (28), p. 45-70, jan./abr. 2012.

CANSI, Lislaine Sirsi. Arte e História: uma aproximação que perpassa a categoria “território” e a obra de Tarsila. *In: Revista Sítio Novo – IFTO*, Palmas v. 4, n. 4, p. 46-56, out./dez., 2020.

- CANSI, Lislaine Sirsi. **Poética na docência [corpo e território]**. 2016. 215f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.
- CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. Coleção: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. Coleção: Temas da Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Katia. **Espelho de artista: autorretrato**. 3 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.
- CARETA. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_anos.htm>, Acesso em: 2 ago. 2019.
- CATÁLOGO DE TESES. Disponível em:
<<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>> Acesso em: 30 mar. 2019.
- CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina de. (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAVALCANTI, Anna de Carvalho. **A noção de cultura em Bravo!**: análise crítica dos padrões gráfico e editorial da revista em dois de seus momentos. 2013. 95f. Monografia – Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Universidade Federal do Ceará.
- CAVALCANTI, Anna de Carvalho. **Jornalismo Cultural e Personalização: O acionamento do perito das capas da revista Bravo! (1997-2013)**. 2016. 183f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, 2016.
- CENTRO DE LIDERANÇA PÚBLICA. Disponível em:
<<https://www.clp.org.br/institucional/>>. Acesso em: 16 abr. 2020.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novos problemas**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2. Ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa/Portugal: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. **Defesa e ilustração da noção de representação**. *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *In: Revista Estudos Avançados*, v.5, n.11, São Paulo, jan./abr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- CHAUI, Marilena. Janela da alma: espelho do mundo. *In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CIRILLO, José. As mãos de Mnemosine: um estudo do tempo e da memória no projeto de Shirley Paes Leme. *In: Manuscrita*, Revista de Crítica Genética, n. 11, p. 289-296, 2003.
- CLASSE C IMPULSIONOU VENDA DE PASSAGENS AÉREAS ENTRE 2002 E 2012. Disponível em: <<http://www.ita.br/noticias53>>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- CLAUDIO ELISABETSKY. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21870/claudio-elisabetsky>. Acesso em: 25 out. 2020.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural?** São Paulo: Brasiliense, 1980.
- COHEN, Ilka Stern. Diversificação e segmentação dos impressos. *In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.). História da Imprensa no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- CORRÊA, Thomaz Souto. A era das revistas de consumo. *In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.). História da Imprensa no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- CORSETTI, Berenice. Análise documental no contexto da metodologia qualitativa. *In: UNirevista*, v. 1, n. 1, p. 32-46, jan., 2006.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. SP: WMF Martins Fontes, 2013.
- CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre História e imprensa. *In: Projeto História*, São Paulo, n. 35, p. 253-270, dez. 2007.
- D'AGOSTINI, Franca. **Analíticos e Continentais**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

- DALÍ: Coleção gênios da arte. Barueri, SP: Girassol; Madri; Susaeta Ediciones, 2007.
- DANTAS, Maria José; OLIVEIRA, Márcia Terezinha J. Impressos, educação e sociedade: a revista da Faculdade de Direito de Sergipe (1953-1970). *In: V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”*, São Cristóvão/SE, 2011. Disponível em: <<http://educonse.com.br/2011/cdroom/eixo%202/>>. Acesso em: 25 jan. 2019.
- DE LACLOS, Frédéric Fruteau. Archéologie. *In: BERT, J.-F. & LAMY, J. Michel Foucault: un héritage critique*. Paris: CNRS, 2014, p. 89-95. Tradutor: Alessandro Francisco. *In: Mnemosine*, v.11, n. 1, p. 293-298, 2015.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *In: História Oral*, v. 6, p. 9-25, 2003,
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESPRET, Vinciane. Leitura etnopsicológica do segredo. *In: Fractal, Revista de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 28-05, abr., 2011.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questões colocadas aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *In: Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov., 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **The light footsteps of the serving girl (knowledge of images, eccentric knowledge)**. Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico). Comunicação realizada em 28 mar. 2014, Colégio das Artes, Coimbra, Portugal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fuZFGCg178o&t=1344s> Acesso em: 24 out. 2020.
- DIDI-HUBERMAN. Olhos livres da história. *In: Revista Ícone*, Recife, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. *In: Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5-22, jan./jun., 2012.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Imprensa a serviço do progresso. *In*: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.). **História da Imprensa no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 83-102.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

FERNANDES, Maria Esther. Imagem e olhar em pesquisa: para além do visível. *In*: **Revista Hospitalidade**. São Paulo, v. VIII, n. 2, p. 38-51, jul.-dez. 2011.

FIEBIG, Manoella Fortes. Caminhos para encontrar uma crítica cultural: as páginas da revista BRAVO! e a louvação às manifestações culturais. *In*: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu, PR – 2 a 5 de setembro de 2014**.

FIGUEIREDO, Rubia Medeiros. **Revista Bravo!**: Estudo do comportamento do Jornalismo Cultural frente às pressões do mercado. 2008. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo/Umesp, 2008.

FON FON. Disponível em:
<objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm> Acesso em 2 ago. 2019.

FONTES, Adriana Pereira da Silva. **Carmela Gross em seus territórios poéticos**. 183f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura), Departamento de História, Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7 ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRAGA, Andréa Silva de. **Imprensa estudantil e práticas de escrita e de leitura: a revista “O Estudo” (Porto Alegre/RS, 1922 a 1931)**. 173f. Dissertação (Mestrado em Educação – Programa de Pós-Graduação em Educação), UFRGS, 2012.

FRANQUI, Renata; PERIOTTO, Marcília Rosa. O modelo feminino na revista Fon-Fon! (1907-1958): a pedagogia da maternidade no Estado Novo. *In*: **Revista PerCursos**, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 82-97, jan./abr. 2016.

FREITAS, Almir de. Entrevista sobre a revista BRAVO!. Online, 2019.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; LOPES, Eliane Marta Teixeira. **Território Plural: a pesquisa em História da Educação**. São Paulo: Ática, 2010.

GASKELL, Ivan. História das imagens. *In*: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GERMANO, Beta. **Espaços de trabalho de artistas latino-americanos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

- GIORGI, Artur de Vargas. Nervuras do neutro: Clarice Lispector e Maria Bonomi. *In: Outr Travessia*, Revista de Literatura, Dossiê Especial V. II: Psicanálise, Cinema e Literatura, Florianópolis, UFSC, p. 79-98, 2012.
- GOLIN, Cida; CAVALCANTI, Anna de Carvalho. A personalização das artes visuais na capa da revista *Bravo!* (1997-2013). *In: Revista Comunicação Midiática*, v. 12, n. 2, p. 55-69, maio/ago. 2017.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMURY, Andréia Queila Santos; FERNANDES, Thallita Mayra Soares; LOPES, Thiago Wallace. O “entre-lugar” do discurso de Silvino Santiago: uma conversa sobre literatura e cultura com o mestre. Entrevista com Silvino Santiago. *In: Palimpsesto*, ano 18, n. 30, p. 17-30, 2019.
- GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. *In: NOVAES, Aduato. (Org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *In: Educação & Realidade*, 22 (2), p. 15-46, jul./dez., 1997.
- HALPERN, Alfredo. A epidemia da obesidade. *In: Arquivos Brasileiros de Endocrinologia & Metabologia*, v. 43, n. 3, p. 175-176, 1999.
- HALUCH, Aline. A Maçã – Manifestações de design no início do século XX. *In: Comunicare*, v. 3, n. 2, jul.-dez., 2003.
- HEILMAIR, Alex Florian; BAITELLO JUNIOR, Norval. A imagem como outro do corpo: considerações acerca da antropologia da imagem em Hans Belting e Dietmar Kamperp. *In: Matrizes*, v.13, n. 3, p.139-159, set./dez., 2019.
- HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. *In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed da UFSM, 2011.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Da alfabetização visual ao alfabetismo da cultura visual. *In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria/RS: Editora UFSM, 2009.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. *In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*. Santa Maria: Ed da UFSM, 2013.
- HOFFMANN, Anita; TEIXEIRA, Nírcia Cecília Ribas Borges. A construção do *ethos* e do *pathos* na revista *Bravo!*: interfaces semióticas. *In: Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 10, n. 19, p. 179-191, jan./jun. 2011.
- ISSN. Disponível em: <<http://www.ibict.br/informacao-para-a-pesquisa/issn>>. Acesso em: 21 maio de 2019.

JAEGER, Camila Ü; ADOLFO, Gabrielle B. **Itinerário da edição**: um guia para publicação. Santa Maria: [UFSM], PRE; pE.com Editora Experimental, 2015.

JAGUARIBE, Helio. Brasil e Mundo na Virada do Século. *In*: **Dados**, Rio de Janeiro, v. 39, n. 3, p. 1-22, 1996 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581996000300002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 23 nov. 2020.

JARDIM, Hiáscara Alves Pereira. A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco, *In*: **Anais do 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p.1670-1684, 2017.

JEAN MICHEL BASQUIAT BEHIND THE LENS LIZZIE HIMMEL. Entrevista de Roselyn Mathews de Phillips. Disponível em: <https://www.phillips.com/article/31626048/jean-michel-basquiat-behind-the-lens-lizzie-himmel>. Acesso em: 06 out. 2020.

JENKINS, Keith. **A História Refigurada**: novas reflexões sobre uma antiga disciplina. Tradução de Roberto Cataldo Costa. São Paulo: Contexto, 2014.

JENKINS, Keith. **A História Repensada**. 2. Ed. SP: Contexto, 2004.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

JOSEPH CORNELL. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/museologia/cornell/index.html>. Acesso em: 25 out. 2020.

KATIA CANTON. Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/8981250793494995>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KERI, Natália Favrin. **Questão de gosto**: o discurso na arte do jornalismo. 232f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KLAXON. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/revista-klaxon/>>. Acesso em: 02 maio 2019.

KNELLER, George. **A Ciência como atividade humana**. Rio de Janeiro: Zahar; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

KOSMOS. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>>. Acesso em 2 ago. 2019.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 3. Ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 5. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAHIRE, Bernard. Reprodução ou prolongamentos críticos? *In: Educação e Sociedade*, Campinas: CEDES, ano XXIII, n. 78, p. 37-55, abr. 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEBARON, Frédéric. Capital. *In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina de. (Orgs.). Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LEI DE INCENTIVO A CULTURA. Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 09 dez. 2020.

LEI ROUANET. Disponível em: <http://cultura.gov.br/lei-rouanet-como-funciona-o-mecanismo-de-fomento-a-cultura/>. Acesso em: 09 dez. 2020.

LUCA, Tania Regina de. A grande imprensa na primeira metade do século XX. *In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. (Org.). História da imprensa no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In: PINSKY, Carla Bassanenzi. (Org.). Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

MACÊDO, Silvana. Mal de Arquivo: a dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea. *In: Crítica cultural*, v. 4, n. 2, p. 117-191, dez., 2009.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. Fotografia, imprensa de variedades e educação: Discursos visuais e textuais sob o foco de uma pedagogia de revista. *In: Revista História da Educação*. Porto Alegre, v. 19 n. 47, p. 109-128, set./dez., 2015.

MACHADO JÚNIOR, Claudio de Sá. **Imagens da sociedade porto-alegrense: vida pública e comportamento nas fotografias da Revista do Globo (década de 1930)**. São Leopoldo: Oikos, 2009. Online. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/IMAGENS_DASOCIEDADE.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2019.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação. *In: Nicolau*, Curitiba, n. 49, p. 14-15, 1993. Online. Disponível em: MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação (artigo).pdf Acesso em: 17 out. 2015.

MAGALHÃES, R. C. Tuneu, Tarsila e outros mestres... o aprendizado da arte como um rito da iniciação. *In: Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 16, n. 3, p. 259–263, 2016.

MARIA BONOMI. Disponível em: http://www.mariabonomi.com.br/artista_biografia.asp Acesso em: 17 jun. 2020.

MARTIN, Monique de Saint. Capital simbólico. *In*: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina de. (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MARTINS, Ana Luiza. Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras. *In*: **Revista História**, São Paulo, 22 (1), p. 59-79, 2003.

MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. *In*: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. (org.). **História da imprensa no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890 – 1920). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo Fapesp, 2008.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. (org.). **História da imprensa no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MARTINS, Raimundo. Por que e como falamos em cultura visual? *In*: **Visualidades**, Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual - FAV I UFG, v. 4, n. 1 e 2, p. 64-79, 2006.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual**: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria/RS: Editora UFSM, 2009.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Ed da UFSM, 2013.

MARTINS; Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.). **História da Imprensa no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-2020>. Acesso em: 23 out. 2020.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. *In*: **Educação & Realidade**, 33(1), p. 35-48, jan.-jun., 2008.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *In*: **História**: Questões & Debates, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

MAUAD, Ana Maria. Entre tempos e olhares: sobre a noção de testemunho na prática artística de Rosângela Rennó. **História Oral**, v. 21, n. 2, p. 7-30, jul./dez. 2018.

MAUAD, Ana Maria. Entrevista realizada com Annateresa Fabris para o dossiê "Fotografia, cultura visual e história: perspectivas teóricas e metodológicas" (dezembro 2017). *In*: **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 44, n. 1, p. 162-165, jan.-abr. 2018.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *In*: **Maracanan**, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, p. 33-48 jan/jun 2016.

- MAUAD, Ana Maria. Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar. *In: Revista História da Educação*. Porto Alegre, v. 19 n. 47, p. 81-108, set./dez, 2015.
- MAUGER, Gérard. Violência simbólica. *In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina de. (Orgs.). Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MEIRA, Beá. **Modernismo no Brasil: panorama das artes visuais**. São Paulo: Ática, 2006.
- MELLO, Jamer Guterres de. O arquivo como sintoma: anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. *In: Revista PASSAGENS - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará*, v. 5, n. 1, p. 20-34, 2014.
- MELO, Cristiane Silva. Estudo sobre a utilização da legislação educacional e da imprensa periódica como fontes para a História da Educação. *In: Reunião Científica Regional da ANPED: Educação, movimentos sociais e políticas governamentais*. Curitiba – PR, 24 a 27 jul. 2016.
- MENDES, Giovanna Beltrão. **Os atributos da fotografia em revistas culturais no Brasil: Um estudo de *Bravo!*, *Cult* e *Rolling Stone Brasil***. 2014. 148f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis, 2014.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *In: Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. Anticlassicismo da apropriação de imagem no tempo presente. *In: Modos*, Campinas, v. 4, n.2, p. 272-287, mai., 2020.
- MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? *In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual. *In: Revista Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, julho-dezembro, 2013.
- MORAES, Everton de Oliveira. A História da Arte como saber dos sintomas. *In: História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 337-342, jul./dez. 2014. Editora UFPR.
- MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra impressa. *In: MARTINS, Ana Luiza; Tania Regina de. (org.). História da imprensa no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- MOYSSÉN, X. Ianelli, do figurativo ao abstracto, de Paulo Mendes de Almeida. *In: Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 13(49), p.181-183, 1979.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Disponível em: https://www.museusdoriorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=37:museu-nacional-de-belas-artes-mnba. Acesso em: 19 out. 2020.

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão, 2001. *In: Adriana Varejão*. Takano Editora Gráfica, São Paulo, 2001.

NHEDO, Marcela Matos. **O pensamento xilográfico na obra de Maria Bonomi**. 259f. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2002.

NOGUEIRA, Clara Asperti. Revista Careta (1908-1922): símbolo da modernização da imprensa no século XX. *In: Miscelânea*, Revista de Pós-Graduação em Letras, UNESP – Campus de Assis, v. 8, p. 60-80, jul./dez., 2010.

NOGUEIRA, Maria Alice. Arbitrário cultural. *In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina de. (Orgs.). Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. *In: NOVES, Adauto (Org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAES, Adauto; *et. al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NÓVOA, António. Carta a um jovem historiador da educação. *In: Revista Historia y Memoria de la Educación*, n. 1, p. 23-58, 2015.

O EDITORIAL. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/redacao/o-editorial.htm>. Acesso em: 09 jul. 2021.

O ESPELHO. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca/periodicos/item/104974-o-espelho-revista-semanal-de-literatura,-modas,-ind%C3%BAstria-e-artes.html>. Acesso em: 02 maio 2019.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória e poética de Maria Bonomi – um discurso social. *In: AJZENBERG, Elza; MUNANGA, Kabengele. Arte, cidade e meio ambiente*. São Paulo: PGEHA/ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Maria Augusta Martiarena de. **Instituições e práticas escolares como representações de modernidade em Pelotas (1910 – 1930)**: imagens e imprensa. 2012. 403f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

OLIVEIRA, Terezinha; NUNES, Meire Aparecida Lóde. Análise iconográfica: um caminho Metodológico de pesquisa em História da educação. *In: Revista Contrapontos - Eletrônica*, v. 10, n. 3, p. 307-313, set./dez., 2010.

ORMEZZANO, Graciela. Debate sobre abordagens e perspectivas da educação estética. *In: Aberto*, Brasília, v. 21, n. 77, p. 15-38, jun. 2007.

PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo**: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001.

PAGGI, Laís; CORRÊA, Elisa Cristina Delfini. Revista Bravo!: análise de um periódico não científico como fonte de informação na área literária. *In: Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*, v. 17, n.1, p.6-26, jan./jun. 2012.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac, 2014.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? Tradução de Rodrigo Silva Ielpo. *In: ALEA: Estudos Neolatinos*, v.12, n.1, p. 178-180, Rio de Janeiro, jan./jun., 2010.

PEREIRA, Denise Perdigão. O ensino de Arte na Escola Nova em Minas Gerais na perspectiva da Revista do Ensino entre os anos de 1927 e 1933. *In: Cadernos de História da Educação*, v. 17, n. 2, p. 419-436, 2018.

PEREIRA, Hiáscara Alves. Memórias de Nazareth Pacheco: do corpo à obra. *In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética: Materialidade e Virtualidade no Processo de Criação*, X Edição, EdiPUCRS, p. 280-292, 2012.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. *In: Cadernos Pagu 4*, Dossiê: "História das mulheres do ocidente", p. 9-28, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras culturais em um mundo planetário: paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s). *In: Revista Del Cesla*, n. 8, ano 7, p. 9-19, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESQUISA RETRATOS DA LEITURA NO BRASIL. Disponível em: <<http://prolivro.org.br/home/index.php/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil-48>>, acesso em: 24 abr. 2020.

PICASSO: Coleção gênios da arte. Tradução de Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri, SP: Girassol; Madri; Susaeta Ediciones, 2007.

PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino da arte**. *In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2012.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura e releitura. *In: PILLAR, Analice Dutra. (Org.). A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2001.

PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). **Fontes históricas**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

PINTO, Viviane Cristina. **De Fernando Henrique Cardoso a Lula**: uma análise das políticas públicas de cultura no Brasil. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Gestão de Processos Culturais e Organização de Eventos,

CELACC – Centro de Estudos Latino-Americanos Sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), 2010.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PRETTE, Maria Carla. **Para entender a arte: história, linguagem, época, estilo**. São Paulo: Globo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

REQUIÃO, Renata Azevedo. **Estesias**. 319f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada – Programa de Pós-Graduação em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

REQUIÃO, Renata Azevedo. **Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos**. PPGAV – UFPel, 2014.

REVISTA CULT. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/sobre/>>,. Acesso em: 20 jul. 2019.

REVISTA DA SEMANA. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>. Acesso em: 2 ago. 2019.

REVISTA DO GLOBO. Disponível em: <<http://coletiva.net/comunicacao/puc-recupera-colecao-completa-da-revista-do-globo,189441.jhtml>>. Acesso em: 02 maio 2019.

REVISTA DO GLOBO. Disponível em: <<https://revistadoglobo.wordpress.com/proposito/>>. Acesso em: 02 maio 2019.

REVISTA JOSÉ. Disponível em: <<http://1acabralf.blogspot.com/p/revista-jose-literatura.html>>. Acesso em: 02 maio 2019.

REVISTA RAIZ. Disponível em: < <http://raiz.art.br/quem-somos/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. Nazareth Pacheco e o corpo. *In*: **Concinnitas**, ano 10, v. 1, n. 14, p. 106-121, jun., 2009.

RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1985.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995. Online. Disponível em: <<http://www.releituras.com>> Acesso em: 16 ago. 2015.

ROSSETTI, Micaela Lüdke. A indústria cultural aplicada à revista BRAVO! *In*: **Cambiassu – edição eletrônica**, Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - São Luís - MA, Ano XIX, n. 15, p. 147-166, jul./dez. 2014.

RUBIM, Sandra Regina Franchi; OLIVEIRA, Terezinha. A imagem como fonte e objeto de pesquisa em História da Educação. *In: Anais do Seminário de Pesquisa do PPE*, Universidade Estadual de Maringá, 2010.

SABIO, Aida Rosa Dieguez. **O texto crítico em artes visuais na Revista Bravo!: análise estrutural**. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia/UFU, Uberlândia, 2011.

SAMAIN, Etienne. Antropologia, imagens e arte: um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. *In: Cadernos de arte e antropologia*, v. 3, n. 2, p. 47-55, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/391> Acesso em: 2 jul. 2020.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *In: Revista Poiésis*, n. 17, p. 29-51, jul. 2011.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Dimensões historiográficas da *virada visual* ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? *In: Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 11, n. 28, p. 402-444, set./dez. 2019.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. *In: Revista de Teoria da História*, ano 3, n. 6, dez., 2011.

SANTOS, Lídia. Vivendo (ainda) da adversidade ou como a arte do morro chegou à Bienal de Veneza. *In: Revista USP*, São Paulo, n. 75, p. 166-181, set./nov., 2007.

SAVIANI, Dermeval. Breves considerações sobre fontes para a História da Educação. *In: Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n. especial, p. 28-35, ago. 2006.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SEMANA ILUSTRADA. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/semana-illustrada/702951>. Acesso em: 2 ago. 2019.

SIGNORINI, Roberto. **A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990**. Tradução de Carlo Alberto Dastoli. São Paulo: WMF Fontes, 2014.

SMITH-SHANK, Deborah. Cultura visual e pedagogia visual. *In* MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria/RS: Editora UFSM, 2009.

SOARES BAIERLE, Mariana. **Poesia em revista: o apagamento do tema nos periódicos Bravo! e Cult**. 2012. 177f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, 2012.

SOARES BAIERLE, Mariana. **Aplauso e Bravo!:** estudo comparativo de dois veículos de jornalismo cultural brasileiro. 2007. TCC, Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC).

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** São Paulo: INTERCOM; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

SOUZA, Ariel Josué Pedone de; AVILA, Fabio Diniz Antunes de; SANTOS, Isabelle Domingues dos, DUARTE, Manoela Bohlmann. **A cobertura jornalística de artes visuais na revista Bravo!.** Projeto de pesquisa, Centro de Letras e Comunicação, UFPel, 2014-2015.

SUZIGAN, Ana Luisa Cruz. **Design e fotografia:** o retrato nas capas da revista *BRAVO!* 2012. 98f. Dissertação (Mestrado em Design), Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.

TARAPANOFF, Fabíola Paes de Almeida. **Escrever e pensar cultura na contemporaneidade:** Jornalismo Cultural e compreensão. 2010. 395f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2010.

TEIXEIRA, Nincia Cecilia Ribas Borges. O corpo feminino na obra de Adriana Varejão: transgressão e ruptura. *In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 13, n. 2, p. 296-310, maio/ago., 2017.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *In: Revista Brasileira de Administração Pública (RAP)*, Rio de Janeiro, 40(1), p. 27-55, jan./fev., 2006.

TOLEDO, César de Alencar Arnaut de; SKALINSKI JUNIOR, Oriomar. A imprensa periódica como fonte para a História da Educação: teoria e método. Universidade Estadual de Maringá. *In: Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n.48, p. 255-268, dez., 2012.

TRIZOLI, Talita. Dispositivos afetivos na Arte Contemporânea: Catherine Grenier, Rozana Palazyan e Shirley Paes Leme. *In: Monteiro, R. H.; Rocha, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Física, economia, política. *In: MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: ouro e paus.* Tradução Jack Liebof; texto Paulo Venâncio Filho. Rio de Janeiro: Joel Edelman Arte Contemporânea, 1995.

VIDAL, Valdevania Freitas dos Santos. O uso dos impressos como fonte e objeto de investigação para estudos em história da educação. *In: 5. Congresso Brasileiro de História da Educação: O ensino e a pesquisa em história da educação.* São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe; Aracaju: Universidade Tiradentes, 2008. Disponível em: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/336.pdf> Acesso em: 25 jan. 2019.

VIEIRA, Lígia Chagas. **Trocas e pilhagens:** a mediação da cultura pelas revistas *Bravo!* e *Cult.* 2011. 168f. Dissertação (Mestrado em Interações Midiáticas) – Programa

de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

WANDEKOKEN, Katler Dettmann. **Alex Vallauri: graffiti e a cidade dos afetos**. 2017. 216f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2017.

WEIDUSCHADT, Patrícia. **A revista “O Pequeno Luterano” e a formação educativa religiosa luterana no contexto pomerano em Pelotas – RS (1931-1966)**. 275f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Educação), Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZAMPERETTI, Maristani Polidori . **Seminário Avançado: Experiência e Arte na Formação Docente**. PPGE – UFPel, 2017.

ZICMAN, Reneé Barata. História através da imprensa – algumas considerações metodológicas. *In: Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 4, p. 89-102., jan./dez., 1985.

APÊNDICES

Apêndice A:

Quadro 1: Artistas e escritores das capas da revista *BRAVO!*, referentes ao objeto (1997 – 2004)

Periódico	Artista	
	Brasileiro	Estrangeiro
2/1997	Caetano Veloso	
3/1997	Clarice Lispector	
4/1997	Cláudia Abreu	
5/1998		Woody Allen
6/1998		Salvador Dalí
7/1998	Fernanda Montenegro	
8/1998	Oswald de Andrade	
9/1998		Jean-Michel Basquiat
10/1998	Vinicius De Moraes	
11/1998		Steven Spielberg
12/1998	Cacilda Becker	
14/1998	Marisa Monte	
15/1998	Antonio Meneses	
16/1999		David Hockney
17/1999	Carmen Miranda	
18/1999	Glauber Rocha	
19/1999	Walter Salles	
20/1999		Paul Auster
21/1999		José Saramago
22/1999		Pablo Picasso
23/1999		Fernando Botero
24/1999		Pedro Juan Gutiérrez
25/1999		Bernardo Bertolucci
26/1999	Heitor Villa-Lobos	
27/1999	Paulo Autran	
28/2000		Philippe Starck
29/2000	João Gilberto	
31/2000	Sebastião Salgado	
32/2000	Claudio Abbado	
33/2000	Nelson Rodrigues	
34/2000		Winn Wenders
35/2000		Eça De Queiroz
36/2000	Fernanda Montenegro	
37/2000		Peter Brook
38/2000		Oscar Wilde
39/2000		Pina Bausch
40/2001		Luciano Berio
41/2001	Dorival Caymmi	
42/2001	Carlos Drummond De Andrade	
43/2001		Robert Altman
44/2001		Leni Riefenstahl
48/2001		Miles Davis
49/2001	Raul Cortez	
50/2001	Cecília Meireles	
51/2001		Walt Disney
52/2002		Chet Baker
55/2002	Marco Ricca	
56/2002		Yukio Mishima

57/2002	Erico Veríssimo	
59/2002	Elza Soares	
60/2002	Douglas Silva	
61/2002		Jean-Luc Godard
63/2002		Mick Jagger
65/2003		Roman Polanski
66/2003	Graciliano Ramos	
67/2003	Héctor Babenco (argentino, naturalizado brasileiro)	
68/2003	Antônio Carlos Jobim	
70/2003		São Genet
73/2003		Federico Fellini
74/2003	Ary Barroso	
77/2004	Zeca Pagodinho	

Fonte: Elaborado pela autora.

Apêndice B:

Quadro 2: Colaboradores das matérias da editoria Artes Plásticas, referentes às fontes (1997 – 2004)

Colaboradores	Formação	Matéria/quantidade				
		RP	Ingresso	Atelier	Crítica	Notas
Adélia Borges	Jornalista	1				
Agnaldo Farias	Professor, curador e crítico de arte	3				
Alberto Tassinari	Crítico de arte	1				
Almir de Freitas	Jornalista	1				
André Luiz Barros	Jornalista	3				1
Angélica de Moraes	Jornalista e crítica de arte				2	
Antonio Gonçalves Filho	Jornalista cultural e crítico de arte	1				
Bob Wolfenson	Fotógrafo					1
Carlos Eduardo Lins da Silva	Jornalista					1
Daniel Piza	Jornalista cultural	9			3	2
Daniela Rocha	Jornalista	1				
Elisa Byington	Socióloga,				1	
Emanuel Araújo	Curador de arte				1	
Fabio Cypriano	Jornalista cultural e crítico de arte					1
Fernando Eichenberg	Jornalista					1
Fernando Monteiro	Poeta, romancista, cineasta e crítico de arte	1				
Fernando Oliva	Curador e crítico de arte	1				
Ferreira Gullar	Escritor, poeta, crítico de arte, biógrafo, tradutor, memorialista e ensaísta	3				
Flávia Rocha	Jornalista	1				2
Flavia Sekles	Jornalista					1
Frederico Moraes	Jornalista, crítico, historiador e curador independente				1	
Gilberto de Abreu	Pintor, ilustrador, desenhista e cenógrafo	1				
Gisele Kato	Jornalista cultural	6				10
Hugo Estenssoro	Jornalista internacional	3				
Jô de Carvalho	Jornalista					6
João Paulo Farkas	Filósofo, editor de fotografia e fotógrafo	1			1	
Jorge Caldeira	Sociólogo, jornalista e	1				

	escritor					
José Alberto Nemer	Artista	1				
Josiane Lopes	Jornalista					2
Katia Canton	Artista, professora, escritora, jornalista e curadora	1	3	14		1
Leonor Amarante	Jornalista, curadora e editora.	1				
Luiz Camillo Osório	Filósofo, curador, crítico de arte				2	
Luiz Marques	Historiador de arte					1
Luiza Interlenghi	Curadora, crítica e historiadora de arte				1	
Mari Botter	Jornalista					1
Maria José Justino	Filósofa, artista, crítica de arte				1	
Mariana Barbosa	Indisponível					1
Mauro Trindade	Jornalista e crítico de arte					1
Miguel Sanches Neto	Ecritor	1				
Natasha Szaniecki	Jornalista	1				
Nirlando Beirão	Jornalista e escritor	1				
Paula Alzugaray	Jornalista, curadora e crítica de arte					3
Paulo Reis	Artista				1	
Pedro Karp Vasquez	Fotógrafo, pesquisador, crítico, curador, jornalista e professor	1				
Ricardo Sardenberg	Curador de arte	2				4
Robert Hughes	Crítico de arte	1				
Rodrigo Andrade	Artista	1				
Sérgio Oskman	Cineasta	1				
Sheila Leirner	Curadora, jornalista e crítica de arte	1				
Tadeu Chiarelli	Professor, curador, crítico de arte	1				
Teixeira Coelho	Professor, curador, crítico de arte	7			1	
Telmo G. Porto	Colecionador de arte	1				
Tereza de Arruda	Historiadora de arte					1
Tunga	Artista					1
Vera de Sá	Jornalista	1				
Wagner Carelli	Jornalista	1				

Fonte: Elaborado pela autora.