



A crítica de arte na imprensa brasileira: o caso da Bienal de São Paulo a partir mostra 30 x Bienal – transformações da arte brasileira da 1ª a 30ª edição¹

Ariela Dedigo²
Paula Phul³
Maria Alice Bragança⁴
Universidade Feevale

RESUMO

Este trabalho é uma *pesquisa exploratória* que tem como *tema* a crítica das artes visuais na imprensa brasileira. Para isso propõe um *estudo de caso* dos textos selecionados para o catálogo da mostra *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição*. Como *problema de pesquisa*, propõe-se a investigar a cerca das categorias de crítica predominantes na mídia impressa nacional da mostra em questão a partir de características da crítica cultural definidas por Daniel Piza (2003). Como fundamentação teórica, recorre a autores do campo da comunicação e também das artes visuais. Como resultado, observou-se a predominância da crítica sociológica, com mais enfoque nas questões levantadas a partir das propostas expositivas e curatoriais do que relacionadas à mostra em si ou às obras de arte. Ao abordar as obras especificamente, a ênfase foi dada ao tema e não a forma como a obra o propôs⁵.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação – Jornalismo Cultural – Crítica – Artes Visuais

1. Crítica como ferramenta para a compreensão da história da arte

Este trabalho é uma pesquisa exploratória (GIL, 1999), que tem como tema a crítica das artes visuais na imprensa brasileira. Para isso, analisa os textos publicados na imprensa do Brasil selecionados para o catálogo da mostra *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição*. Como problema de pesquisa, propõe-se a investigar acerca das categorias de crítica predominantes na mídia impressa nacional na amostra pesquisada. Os objetivos específicos são: revisitar historicamente e de forma breve as relações entre os campos das

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

² Pós-graduada no curso de especialização em Jornalismo e Convergência de Mídias da Universidade Feevale, e-mail: arieladedigo@gmail.com

³ Doutora em Comunicação Social, professora da Famecos/PUCRS e pesquisadora Fapergs, e-mail: paula.puhl@pucrs.br

⁴ Mestre em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS e professora do Curso de Comunicação da Universidade Feevale, e-mail: alice_braganca@hotmail.com

⁵ Este artigo dá sequência à pesquisa realizada pela autora principal do artigo intitulado “A cobertura das artes visuais na mídia impressa brasileira: Um estudo de caso dos jornais Zero Hora e Folha de São Paulo e das revistas Bravo! e Aplauso sobre a cobertura da 27ª Bienal Internacional de São Paulo e da 6ª Bienal do Mercosul (2008)”, na Universidade Feevale, orientado pela professora Me. Maria Alice Bragança.



artes visuais, do jornalismo cultural e da crítica de arte, identificar os campos de atuação dos autores da crítica de arte e levantar questões que apontem direções para o aprofundamento dos estudos sobre a crítica de arte na imprensa no Brasil.

Para isso, utilizou-se de *pesquisa documental e bibliográfica*, a partir das contribuições de jornalistas e estudiosos da comunicação, iluminadas com as reflexões do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Estabelecendo categorias da crítica cultural a partir das definições de Daniel Piza (2003), analisou-se uma amostra total de 54 matérias publicadas na imprensa brasileira que integram o catálogo da exposição 30 x Bienal. Ao propor o encontro de ideias de dois diferentes campos – artístico e jornalístico – se propõem a cruzar múltiplas disciplinas a fim de compreender o mais amplamente possível a abrangência do processo comunicacional de acordo com Holfeldt (2001).

O curador e crítico de arte Paulo Venâncio Filho (2013), curador geral da mostra 30 x Bienal, afirma que a história das exposições é instrumento imprescindível para a compreensão da história da arte. “Nela se tornam visíveis as forças sociais, culturais, políticas e econômicas que determinam a produção e o consumo de obras de arte; as pressões exercidas por artistas, críticos, público e instituições na formação de um contexto artístico determinado” (ANTUNES FILHO, 2013, p. 17). Com base nisso, o curador optou por reunir um total de 64 textos na publicação que, segundo ele, expressam a recepção, as disputas e a polêmicas entre ideias e propostas das 30 edições da Bienal de São Paulo – de 1951 a 2012.

A análise proposta no presente estudo leva também em consideração um dos principais pressupostos da teoria do agendamento: “[...] os meios de comunicação, embora não sejam capazes de impor o quê pensar em relação a um determinado tema, como desejava a teoria hipodérmica, são capazes de, a médio e longo prazos, influenciar sobre o quê pensar e falar (HOLFELDT, 2001, p. 191)”.

De acordo com o autor, dessa maneira, dependendo do assunto agendado pela mídia o público passa a incluí-lo igualmente em suas preocupações e, assim, a agenda da mídia de fato passa a se constituir também na agenda individual e mesmo na agenda social.

Outro ponto relevante para a análise proposta são as teorias das fontes no jornalismo. Sob a ótica de McCombs (2009) é preciso considerar que a origem de grande parte das pautas é mediada por outros profissionais da comunicação. O autor reconhece que as fontes de notícias (organizações e grupos), assessorias de imprensa (relações públicas) e a política “definem as regras para o modelo da agenda da mídia”.

Este artigo se justifica ao considerar a importância da imprensa na própria constituição histórica do campo das artes a partir daquilo que os veículos de comunicação elegem como



informação, do espaço crítico que destina às artes e a quem ela dá voz ao selecionar suas fontes.

2. Jornalismo e artes visuais

Como a proposta do trabalho é analisar a crítica de artes visuais na imprensa brasileira é necessário estabelecer algumas conexões entre os campos jornalístico e artístico. Para Sérgio Gadini (2003), o surgimento da crítica cultural em jornais está diretamente ligado à construção das bases da industrialização no século XIX.

O autor afirma que a crítica eclodiu na imprensa apoiada no desenvolvimento econômico e social das grandes cidades europeias, responsável por gerar a criação dos museus, teatros e salas de concerto, e que, conseqüentemente, possibilitou que o campo da cultura passasse a congregar um número maior de pessoas. Assim, com a existência de um público consumidor ou usuário da produção cultural em plena expansão de jornais na Europa, aconteceu o que Gadini (2003) definiu como *o início de uma orientação de crítica cultural*, prestada pelos jornais da época.

De acordo com Pierre Bourdieu (1997), foi também no século XIX que o campo jornalístico se constituiu. Segundo o autor, esse processo ocorre originando três modelos: os jornais que ofereciam notícias, os que traziam matérias sensacionalistas e aqueles que apresentavam análises e comentários.

Daniel Piza (2003) aborda o papel do crítico na produção de textos que sejam o resultado de um processo de compreensão e juízo, de avaliação do produto cultural analisado em relação a outros. O jornalista também destaca a importância da crítica em seu papel de formar o leitor, de fazê-lo pensar em coisas que ele não havia pensado, indo além da função de informar. Para isso, defende a necessidade de o crítico argumentar em defesa de suas escolhas. É preciso, segundo autor, buscar as características intrínsecas da obra e situá-las na perspectiva artística e histórica. Arthur Netrovski (2004) faz uma importante reflexão sobre o papel do crítico de artes: “Se as artes retratam (ou inventam) o Brasil e se o jornal inventa (ou retrata) as artes, também é verdade que o crítico se retrata e inventa a si mesmo, no esforço de organizar a história” (NESTROVSKI, 2004, p.7).

A busca pela crítica de qualidade, definida por Daniel Piza (2003), e a tentativa de que ela atinja sua função de fazer pensar, enfrenta, atualmente, uma série de dificuldades. O jornalista enfatiza que as principais são a existência de um forte domínio de assuntos como celebridades e um rebaixamento geral dos critérios de avaliação de produtos. No panorama



jornalístico, tem-se, na perspectiva do autor, publicações mais concentradas em repercutir o provável sucesso de massa e deixou-se de lado as tentativas de resistência – ou então, foram elas também convertidas em “atrações” com “audiência” menor, mas segura.

As reflexões de Bourdieu (1997) nos dão um contraponto ao cenário apontado por Daniel Piza (2003), ao tratar a possibilidade de criar públicos para determinados produtos culturais:

[...] é importante saber que, historicamente, todas as produções culturais que considero que certo número de pessoas considera como produções mais elevadas da humanidade [...], foram produzidas contra o equivalente do índice de audiência, contra a lógica do comercial. Ver reintroduzir-se essa mentalidade-índice-de-audiência até entre os editores de vanguarda, até nas instituições científicas, que se põem a fazer *marketing*, é muito preocupante porque isso pode colocar em questão as condições mesmas da produção de obras que podem parecer esotéricas, porque não vão ao encontro das expectativas de seu público, mas que, com o tempo, são capazes de criar seu público (BOURDIEU, 1997, p. 38).

Às contribuições de Piza (2003) e Bourdieu (1997) somam-se questões relativas aos rumos da crítica cultural em geral. Sérgio Luiz Gadini (2006), em estudo sobre as principais características do *jornalismo cultural* nos diários brasileiros, concluiu que, na maioria dos cadernos culturais do país, restam apenas 40% do espaço total da publicação – teoricamente aproveitável – para ser dividida entre matérias jornalísticas e crítica cultural. Os outros 60% são ocupados por publicação de roteiros, a programação televisiva, as colunas sociais e variedades.

Além de dividirem entre si o espaço disponível nas publicações, as matérias jornalísticas e a crítica de arte sofrem, de acordo com Arthur Dapieve (2002), uma espécie de confusão conceitual, na qual a figura do crítico se confunde com a do repórter cultural. De acordo com o autor, os críticos estão na categoria de colaboradores externos dos jornais e revistas: “[...] os colaboradores externos, cada vez em menor número por questões orçamentárias, costumam ser críticos de áreas que exigem conhecimento ainda mais específico, como teatro e artes plásticas” (DAPIEVE, 2002, p. 99).

3. Crítica cultural

Para Piza (2003), o bom texto crítico deve, em primeiro lugar, ter todas as características de um bom texto jornalístico, como clareza, coerência e agilidade. Mas a isso deve-se acrescentar alguns outros fatores citados pelo autor:



[...] deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história, suas linhas gerais, quem é o autor, etc. [...] deve analisar a obra de modo sintético, mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos, evitando o tom de “balanço contábil” ou mera atribuição de adjetivos (PIZA, 2003, p. 70).

Mas Piza (2003) aprofunda ainda mais a questão da crítica. Aborda um quarto fator, comum aos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser o próprio crítico um autor, um intérprete do mundo. Dentro do gênero da crítica cultural, o jornalista estabelece uma série de tipos de textos que vamos transpor como categorias para a análise dos textos que compõem a amostra examinada neste artigo. São eles:

- a) *Crítica impressionista*: aquelas em que o autor descreve suas reações mais imediatas diante da obra e lança adjetivos para qualificá-las.
- b) *Crítica estruturalista*: aquela que pretende olhar aspectos estruturais da obra – como o nome já sugere –, suas características de linguagem e avaliá-la de acordo com as transformações sofridas por aquela arte ao longo do tempo.
- c) *Crítica de autor*: consideradas as mais comuns no jornalismo brasileiro. São as críticas concentradas em falar do autor, de sua importância, seus modos, seus temas, sua recepção. A análise da obra específica ou sua contribuição intelectual ou artística, quando abordadas, são tratadas de forma secundária.
- d) *Crítica sociológica*: aquelas nas quais o interesse reside, principalmente, na discussão acerca do tema levantado, muito mais focado nesse contexto no que na maneira como a obra o apresentou.

3. A crítica: o ponto de vista dos especialistas

Autores do campo das artes visuais também têm colocado em debate questões sobre a relação desse campo com a mídia e a influência que a mídia exerce na produção artística, na organização das exposições de arte e nos nomes dos artistas que são escolhidos para participar dessas mostras. Para Mônica Zielinsky, a crítica de artes visuais tem sua função alterada ao longo do desenvolvimento da mídia e da transformação do indivíduo. A autora afirma que:



[...] a crítica de arte, vista no passado como uma atividade judicativa, vê perdida essa função com a fragmentação do sujeito moderno. Desaparecendo o ciclo das verdades, afasta-se também qualquer argumento crítico acerca das obras de arte apoiado em um consumo universal, outrora evocado por Kant e discutido por toda uma linhagem da estética ocidental. Este é, no mundo moderno, apenas uma utopia a mais. O único consenso é o veiculado pela mídia, esta movida pelo poder institucional (a serviço de interesses econômicos) que, por sua vez, determina os caminhos da arte (ZIELINSKY, 2006, p. 223).

A descrição de Zieliensky (2006), em relação à crítica de arte na atualidade, vem ao encontro das afirmações de Bourdieu (1997) no que se refere ao poder do campo jornalístico sobre a produção cultural. Segundo o sociólogo, os jornalistas – e o campo jornalístico como um todo – devem sua importância no mundo social ao fato de deterem um monopólio real sobre instrumentos de produção e de difusão em grande escala da informação, e, através desses instrumentos, sobre o acesso dos simples cidadãos, mas, também, dos outros produtores culturais, ao que se chama de “espaço público”, isto é, à grande difusão.

Cabe pensar sob que perspectivas a imprensa leva ao espaço público determinadas exposições, obras ou artistas e se elas exercem os efeitos sociais, que, para Bourdieu (1997), são inerentes – ou deveriam ser – à existência da atividade jornalística. Porém, ao considerar que a produção jornalística hoje trabalha a partir de uma “mentalidade-índice-de-audiência” e também das questões relativas à concorrência, pode-se observar certo comprometimento no papel da crítica de arte na imprensa.

Tal afirmação é feita com base na tese de Sônia Salzstein (2006), que defende que “a crítica pressupõe um sujeito auto-reflexivo, uma vontade cognitiva e uma jurisdição mais ou menos autônoma da atividade reflexiva, a partir da qual o pensamento seria sempre capaz de resistir a coerções externas” (SALZSTEIN, 2006, p. 227). Diante desse quadro, a autora observa que o campo de intervenção da crítica de arte está cada vez mais reduzido e questiona-se de que forma ela poderia resistir ao meio no qual se insere.

Para Pierre Bourdieu (1997), existem contradições econômicas e sociais nas quais é preciso estar inserido para a produção de certos tipos de obras. O sociólogo afirma que obras autônomas no que diz respeito às pressões comerciais, políticas e econômicas necessitam dessa condição alheia aos fatores externos do trabalho para serem concebidas, porém, é necessário encontrar-se em outra condição para poder transmiti-la ao mundo. Mônica Zielinsky (2006) corrobora com a ideia de Bourdieu à medida que define que a arte no mundo contemporâneo existe precisamente na relação recíproca entre as propostas dos artistas e a sua existência social, institucional e política.



Aracy Amaral (2006), curadora, historiadora e crítica de arte, professora de História da Arte na FAU-USP, complementa a afirmação de Mônica Zielinsky (2006) ao observar que:

Ao assumir que a crítica se apoia definitivamente na arte (em todo o seu processo de criação, difusão e recepção), por sua vez registro de uma sociedade de determinado momento histórico-social, deve-se considerar que esse registro também é apresentado pela visão de mundo do avaliador, cujo trabalho é bem reflexo dessa interação que ocorre por integrar ele o meio em que opera o artista (AMARAL, 2006, p. 211).

Amaral (2006) afirma que o Brasil exemplifica bem o elitismo do público que pode adquirir – e apoiar – um veículo dessa natureza, ou seja, de *crítica cultural*. A afirmação é feita com base no sucessivo aparecimento e fechamento de publicações do gênero em breve espaço de tempo, observados pela autora, que são interpretados como indícios da dificuldade de sua existência. Para ela, são fatores indicativos do baixo nível cultural do meio artístico e social do país e da estreita faixa de público interessado.

Aracy Amaral (2006) também leva em consideração a função da crítica de arte em países que lutam contra o subdesenvolvimento. Para ela, dentro desse contexto, parece primordial a função objetiva de registradora de eventos que caracterizam as publicações contemporâneas, que se limitam a divulgar o que ocorre no meio artístico, em resenhas informativas do ponto de vista jornalístico, sem maior preocupação em veicular uma interpretação.

Também analisa a dificuldade inerente a tarefa de emitir interpretações – tentativas que lhe parecem raras. Afirma que se é insuficiente a plena apreciação apenas da obra em si, implicações de toda ordem, inclusive afetivas, envolvem o crítico influenciando no resultado de seu trabalho:

O crítico não é apenas um ser dotado de sentidos, mas é gente, e através de suas próprias emoções, por afinidades, convive com o meio artístico, o que facilita e torna complexo, simultaneamente, o seu exercício profissional, principalmente em meios provinciais ou centros artísticos relativamente movimentados. O crítico, então, em meio a esses fatores, dificilmente pode produzir com a objetividade mínima desejável dentro do subjetivismo obrigatório (AMARAL, 2006, p. 212).

Para a autora, essa condição do crítico justifica a contínua presença de artistas ou de produtores de imagens que se tornam reconhecidos – pela crítica, pelo meio social, pelo mercado e até pelos historiadores de arte – não pela singularidade e qualidade da sua produção, mas pela perseverança no ofício e no meio artístico.

O crítico, pesquisador em arte contemporânea e curador independente Guy Amado (2006) advoga uma premissa da prática da crítica de arte, que se mostra tolhida pela dinâmica de interesses e compromissos que regem o sistema em que ela deveria ter realmente o seu



lugar: o da emissão espontânea e frequente do juízo de valor desimpedido de imposições mercadológicas e/ou acadêmicas anteriores.

Guy Amado (2006) afirma que a produção de textos em arte contemporânea (o “lugar da crítica”) no país restringiu-se a segmentos cada vez mais estreitos e definidos, como a confecção de textos para exposições – que, desde a década de 1980, a partir de uma consagração da figura do curador, se orientaria para uma prática em grande parte subordinada a interesses corporativos-mercadológicos – e a produção de cunho acadêmico, ensaística, restrita e normalmente executada no jargão imposto pelo meio, de difícil assimilação pelo leitor médio.

4. Análise dos textos

Antes da análise dos dados propriamente dita é preciso alertar para uma observação geral acerca do material analisado. Os textos, com exceção de um comentário sobre a artista Beatriz Milhazes, publicado originalmente na *Folha de S. Paulo*, se referem à Bienal de São Paulo como mostra de arte e não versam especificamente sobre uma ou outra obra específica. Observou-se que, em sua maioria, eles abordam o “evento” de forma ampla, sua estrutura; suas propostas curatoriais; os diálogos propostos entre obras, artistas e movimento artísticos dentro da exposição; seus impactos sociais e suas tensões no campo da produção artística e cultural.

O curador da mostra afirma que foram selecionados textos críticos para compor o catálogo da mostra. Porém, ao selecionar aqueles que foram publicados na imprensa brasileira, chega-se a um total de 54. Ao submeter os textos a uma análise de acordo com as 4 categorias definidas a partir de Daniel Piza (2003), chega-se a 39 textos críticos.

As críticas sociológicas são as mais numerosas. Um total de 16 textos trouxe um enfoque maior nas questões levantadas a partir das propostas expositivas e curatoriais do que relacionadas à mostra em si ou às obras de arte. Ao abordar as obras especificamente, a ênfase foi dada ao tema e não a forma como os trabalhos de arte o propuseram.

Quinze textos tratam especificamente de questões estruturais da mostra. Sejam a disposição das obras, o formato de seleção de artistas, descrições estruturais dos trabalhos e de suas temáticas, essas críticas se atêm à composição da mostra e de trabalhos expostos, em suas características de linguagem, e as avaliam de acordo com as transformações sofridas por essas estruturas em determinados períodos de tempo. De acordo com Piza (2013), essa



categoria possibilita a busca de novos pontos concretos de referência a partir dos quais a discussão pode ser estabelecida.

A *crítica impressionista*, que Piza (2003) define como aquela que contém as reações mais imediatas diante da obra – ou, neste caso, da própria Bienal – lançando adjetivos para qualificá-la não tem uma representação forte na amostra analisada. Somente seis textos de enquadram nesta categoria que, de acordo com o autor, apesar do tom pejorativo do nome “impressionista”, tem a vantagem de “jogar limpo” com o leitor, com sinceridade.

A crítica de autor é a categoria mais escassa. Apenas dois dos 39 textos analisados integra esta categoria. Versam sobre a curadoria da mostra como autor da exposição, sua posição, temas e a forma com seu trabalho foi recebido e percebido pela crítica e pelo público.

Além da questão específica da crítica outros pontos constatados na análise merecem especial atenção. Ao contabilizar a predominância de textos críticos por períodos de 10 edições das bienais de São Paulo verificou-se que o período mais recente, da 21^a a 30^a Bienal foi o que apresentou o menor número de textos críticos. Dos 17 analisados, 7 não se enquadravam nas categorias estabelecidas. Esses textos se tratavam de matérias de apresentação, reportagem interpretativa e entrevista. Observa-se nesse fato algumas das características da escassez gradativa da crítica cultural na imprensa. Essa informação vai ao encontro dos números apresentados por Sérgio Luiz Gadini (2006), que concluiu que, na maioria dos cadernos culturais do país, restam apenas 40% do espaço total da publicação – teoricamente aproveitável – para ser dividida entre matérias jornalísticas e crítica cultural.

As questões sobre a hierarquia da estrutura dos suplementos culturais que Dapieve (2002) buscou esclarecer parecem claras também ao analisar os autores dos 54 textos analisados. No total são 42 autores, entre os quais apenas 11 são jornalistas. Cabe ressaltar aqui que por ausência de dados disponíveis não foi possível pesquisar até o presente momento quantos deles tinham vínculo empregatício com os veículos de comunicação e quantos eram colaboradores esporádicos. De qualquer forma, o que se observa é um número predominante de colaboradores externos, cujos conhecimentos específicos são relacionados ao campo da crítica e da história da arte, pesquisadores, curadores, artistas e escritores.

Cabe observar que em todos os 54 textos analisados, as fontes, quando citadas, foram sempre fontes oficiais ligadas institucionalmente às mostras como curadores, artistas e diretoria da Fundação Bienal de São Paulo. Isso exemplifica a questão mercadológica e também nos coloca no caminho da investigação a cerca das fontes que definem as regras para a agenda midiática.



Além disso, observou-se que grande parte dos autores dos 54 textos analisados convive com o meio artístico, exercendo diferentes funções no campo da produção cultural. Ora são os produtores – curadores, realizadores, diretores, palestrantes; ora críticos colaboradores da imprensa. Alguns autores também são eles os teóricos do campo da arte que tem posto em discussão a própria complexidade do fazer crítico – como é o caso da crítica de arte Aracy Amaral, por exemplo. Observa-se assim a complexidade do campo da crítica que apresenta fontes que fazem parte de um campo que retroalimenta e por isso, nas palavras da própria Aracy Amaral (2006), dá origem a uma crítica que dificilmente pode produzir com a objetividade mínima desejável dentro do subjetivismo obrigatório.

5. Considerações

A *crítica sociológica* é a categoria de crítica cultural predominante nos textos publicados na imprensa brasileira que compõem o catálogo da mostra 30 x Bienal: As transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição. Mas este é apenas o início de um estudo que precisa ser aprofundado em diversas perspectivas.

Para além das questões categóricas da crítica cultural apresentado, outros pontos foram levantados durante a pesquisa: o período da 21ª a 30ª Bienal foi o que apresentou o menor número de textos críticos, indo ao encontro das questões sobre a redução do espaço crítico na imprensa. Já em relação aos autores, constatou-se um número pequeno de jornalistas – apenas 11 de 42 autores – assinando os textos analisados. Dessa forma, coloca em discussão a hierarquia e a necessidade de colaboradores externos especializados para o tema em questão.

Ao revisitar historicamente e as relações entre os campos das artes visuais e do jornalismo e a importância da crítica cultural e da imprensa para a constituição da história da arte, fica clara a necessidade e a possibilidade de ampliar este diálogo complexo entre os campos em questão. Outros fatores importantes a serem desenvolvidos posteriormente como sequência desta pesquisa são a teoria das fontes e o papel das assessorias de imprensa no campo das artes visuais. Após conhecer o espaço e a categoria da crítica de arte na imprensa brasileira é preciso reconhecer com mais profundidade quem são seus porta-vozes e como se articulam no meio no qual estão inseridos e atuantes.

REFERÊNCIAS



AMADO, Guy. Notas sobre a jovem crítica de arte. In **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes – Funarte, 2006.

AMARAL, Aracy. Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina. In: **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes – Funarte, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DAPIEVE, Arthur. Jornalismo Cultural. In: **Deu no jornal**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2002.

DEDIGO DE ALMEIDA, Ariela. **A cobertura das artes visuais na mídia impressa brasileira: Um estudo de caso dos jornais Zero Hora e Folha de São Paulo e das revistas Bravo! e Aplauso sobre a cobertura da 27ª Bienal Internacional de São Paulo e da 6ª Bienal do Mercosul**. [trabalho de conclusão de curso]. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, 2008.

GADINI, Sérgio Luiz. Além da informação, serviço e orientação ao consumo: o jornalismo cultural como um (quase) sinônimo de interpretação e crítica. **Pauta Geral: Revista de jornalismo**, Salvador: Calandra, n.3, p. 36-44, 2003.

_____. Grandes estruturas editoriais dos cadernos culturais: principais características do jornalismo cultural nos diários brasileiros. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 3, n. 3, p. 233 – 240, set./dez. 2006.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

HOLFELDT, Antônio. **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

McCOMBS, Maxwell. **A teoria da agenda: a mídia e a opinião pública**. Petrópolis: Vozes, 2009.

NESTROVSKY, Arthur. **Em branco e preto: artes brasileiras na Folha**. São Paulo: Publifolha, 2004.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.



VENÂNCIO FILHO, Paulo. **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 1998.

ZIELINSKY, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. In: **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes – Funarte, 2006.