



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE JORNALISMO**

WALTER ADSON ALVES BARBOSA FILHO

REVISTA EXPERIMENTO:

Escrituras Contemporâneas em Artes Visuais

JOÃO PESSOA, PB

2023

WALTER ADSON ALVES BARBOSA FILHO

REVISTA EXPERIMENTO: Escrituras Contemporâneas em Artes Visuais

Relatório de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Bacharelado em Jornalismo, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Carlos A. F. de Azevedo Filho

JOÃO PESSOA, PB

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B238r Barbosa Filho, Walter Adson Alves.

Revista Experimento: escrituras contemporâneas em artes visuais / Walter Adson Alves Barbosa Filho. - João Pessoa, 2023.

54 f. : il.

Orientação: Carlos Alberto Farias de Azevedo Filho.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Jornalismo - TCC. 2. Jornalismo de Revista. 3. Artes Visuais. 4. Revista de arte. I. Azevedo Filho, Carlos Alberto Farias de. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 070(043.2)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE JORNALISMO

ATA DE APROVAÇÃO

Este trabalho foi submetido à avaliação da Banca Examinadora composta pelas professoras abaixo relacionados, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba.

Aluno(a): WALTER ADSON ALVES BARBOSA FILHO

Título do trabalho: REVISTA EXPERIMENTO: ESCRITURAS CONTEM
RÂNEAS EM ARTES VISUAIS

Aprovado em 10. NOV de 2023, com média dez (10)

BANCA EXAMINADORA

Professor(a) orientador(a): CARLOS A. F. A FILHO

Universidade Federal da Paraíba

Departamento de Jornalismo

Assinatura: _____

Professor(a) examinador(a): Universidade Federal da Paraíba Margarete Almeida Neri

Departamento de Jornalismo

Assinatura: _____

ROBSON XAVIER DA COSTA

Professor(a) examinador(a): Universidade Federal da Paraíba

Assinatura: _____

Dedicado às minhas avós, Martha Arcela e Maria
Carmen Alves, e à minha mestre, eterna professora,
Carmen Maia

AGRADECIMENTOS

A mamãe e o papai, porque sim, porque sempre. Ao meu irmão, por toda fonte de amor eterna. Às minhas avós Carmen e Martha, por esperançarem meu sucesso, minha tia Lívia, por ser minha mãe postiça, e a Pedro Carvalho, minha base e bússola e amor para toda vida.

Aos professores de jornalismo, Margarete Almeida, Glória Rabay, Sandra Raquew Azevedo, Joana Belarmino, Suelly Maux, Dinarte Varela, e em especial a Carlos Azevedo, meu orientador. Aos professores do curso de artes visuais, Marcelo Coutinho, Carmen Maia, Sabrina Melo, Robson Xavier, Gabriel Bechara, José Rufino e Sicília Calado. Aos meus mestres Ana Elvira Steinbach, Alexandre Santos Arantes, Dyógenes Chaves, e Ana Felipe, que ao estarem em posições de coordenação me passaram ensinamentos profissionais, afetivos e valiosos que carregarei pelo resto da vida.

Aos meus amigos, parceiros de jornada, Mayara Ismael, Ana Clara Cordeiro, Pedro Pontes, Paulo Henrique Pontes, Bruno Lira, Matheus Soares, Mateus Estrela, Gabriel Miranda, Mainara Ghilardi, João Cosme, Rafael Chavez, Icaro Galvão, e a todos os colaboradores parceiros e camaradas da Revista Experimento, quais são, Caio Trexy Menezes, Yasmin Formiga, Carol Picado, Mikaelly Rocha, Lucas Dilacerda, Guto Oca, Leila Danziger, Lucas Alves, Brenda Dias, Raylton Parga, Leo Bardo (em especial, por ter cedido a imagem de capa e colaborado nos processos de finalização), Lucas Nobrega, Fabiano Gonper, Marcelo Silveira, Rita do Monte e Mario Chagas. Ao meu Conselho Editorial, Maria Letícia Macedo, Fernanda Galli, Sandra Raquew Azevedo, Sabrina Melo e Guilherme Moraes. A Revista Propágulo, nas pessoas de Guilherme Moraes e Rodrigo Souza Leão, a Revista Reticências, e a Revista Segunda Pessoa, por inspirarem e abrirem caminhos. Aos funcionários da SIAG pela presteza, e, por fim, ao povo brasileiro, que permitiu que o nome de um presidente democrático esteja no meu diploma, ao contrário do que seria, caso eu me formasse há um ano. Valeu a pena esperar.

RESUMO

Esse relatório explana o processo de feitura da “Revista Experimento”, produto entregue enquanto Trabalho De Conclusão De Curso de Jornalismo. A Revista Experimento, como já exemplifica seu nome, é uma alquimia de experimentações, ou um protótipo que propicia a construção de um território para dialogar sobre a produção de Artes Visuais em escala nacional, com um olhar atencioso para a Paraíba. Nela, aproveitei vários materiais e produções elaboradas ao longo da minha graduação e atuação profissional, que desde o início flertavam com a produção editorial. Desta forma, várias técnicas metodológicas e noções conceituais oriundas do jornalismo se presentificam neste processo, desde a utilização dos gêneros tradicionais, a saber, entrevista, coluna e crítica, editorial, bem como divisões de trabalho e hierarquias de demandas que são típicas das rotinas produtivas do campo. Os recursos utilizados na construção da diagramação e editoração gráfica também são detalhados para compor a narrativa de trabalho, fruto da colaboração coletiva e da esperança dos agentes envolvidos.

Palavras-Chave: jornalismo de revista; artes visuais; revista de arte; Revista Experimento.

ABSTRACT

This report explains the process of creating the "Experimento Magazine," which was delivered as a Journalism Bachelor's Thesis. The Experimento Magazine, as its name suggests, is an alchemy of experiments or a prototype that provides a platform for discussing the production of Visual Arts on a national scale, with a keen focus on the state of Paraíba. It incorporates various materials and productions developed throughout my academic and professional journey, which had always flirted with editorial production from the outset. In this way, various methodological techniques and conceptual notions from journalism are present in this process, including the use of traditional genres such as interviews, columns, critiques, editorials, as well as the division of work and hierarchies of demands that are typical of the productive routines of the field. The resources used in the layout and graphic design are also detailed to compose the work narrative, a result of collective collaboration and the hope of the individuals involved.

Keywords: magazine journalism; visual arts; art magazine; Experimento Magazine

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 – Capa da Revista Propágulo.....	34
Imagem 02 – Capa da Revista Segunda Pessoa.....	35
Imagem 03 – Padrão Cromático da Revista.....	37
Imagem 04 – Imagem da capa.....	38
Imagem 05 – Padrão Cromático Cambiante ed.1.....	38
Imagem 06 – Capa da revista.....	39
Imagem 07 – Listando versão Galeria Lavandeira.....	40

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Textos da Revista Experimento.....	42
-----------------------------------------------	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

Funesc - Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego

GA - Galeria Lavandeira

RE - Revista Experimento

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 JORNALISMO DE REVISTA E ESPECIALIZADO.....	17
2.1 O papel do crítico.....	21
2.2 Limitações inerentes à crítica enquanto jornalismo cultural... ..	23
2.3 A situação contemporânea.....	28
3 REVISTA EXPERIMENTO	31
3.1 Pré-Produção... ..	31
3.2 Produção... ..	37
3.3 Pós-Produção.....	44
4 DERIVAS CONCLUSIVAS.....	45
5 DIÁRIO DE BORDO.....	47
REFERÊNCIAS	52
APÊNDICE A.....	54

1. INTRODUÇÃO

Este relatório apresenta o processo de concepção da revista intitulada “Experimento”, que escolhi como produto para obtenção parcial do título de Bacharel em Jornalismo. Mais do que isso, a entrega desta revista configura uma culminância de interesses graduados em diferentes etapas da minha trajetória acadêmica, onde movimentos de desejo e frustrações acerca dos meus objetos de trabalho se amalgamaram na proposição de um caminho possível, no qual se conciliaram as reivindicações formais do curso em que estou matriculado, o Bacharelado em Jornalismo, e o campo do conhecimento que me escolheu para a vida, as Artes Visuais. Discorro aqui, ainda, as etapas de elaboração, planejamento e finalização do produto que estou entregando, bem como detalharei os meandros que me acompanharam durante as veredas, que, volto a repetir, é fruto de uma cadência de acontecimentos maturados por meio de experiências variadas ao longo da minha graduação e profissionalização.

Atendendo a noção de relatório, formato reivindicado neste trâmite, apresento inicialmente uma abordagem historiográfica do meio de comunicação revista que em sua vocação especializada tende a abordar e aprofundar áreas de saber específicas. A partir desta cronologia, analiso os imbricamentos entre as primeiras revistas especializadas em Artes, e seus já presentes tensionamentos com a prática jornalística, que ora fornece subsídios satisfatórios com relação a apresentação dos objetos artísticos, ora falha, com seu axioma de objetividade, reduzindo a complexidade do temas em questão.

A “Revista Experimento”, produto tema deste relatório, antes de sugeri-la enquanto formulação editorial tradicional, pode ser entendida enquanto um objeto singular, típico do jornalismo especializado em revista, mas também enquanto um protótipo, um experimento, com pretensões de atingir a um auditório composto por agentes do campo das Artes Visuais, e Museologia, como acadêmicos, críticos, curadores, artistas, com intuito de fomentar, antes de tudo, um território público de reflexão. Com isso, pude utilizá-la enquanto

plataforma alquímica para desenvolver receitas informativas e formativas, dotadas de leveza, dinâmica e simpatia, sem perder de vista a responsabilidade conceitual e teórica dos assuntos que são tratados.

O trabalho está dividido entre os seguintes capítulos: “Recorte Teórico: Jornalismo de revista e especializado”, onde discorro, a partir da revisão da literatura, a história do meio de comunicação revista, e explico sua origem monotemática. Ressalto a vocação presente na prática do jornalismo de revista, desde o início, de cativar nichos sociais específicos, ocasionando um locus ideal para praticar o jornalismo especializado. Comento, ainda, sobre o privilégio do gênero textual “crítica de arte”, nas revistas especializadas em cultura, formato onde manifestam-se problemáticas por conta da adoção de fórmulas de sintetização que reduziram a complexidade do objeto, na berlinda da reflexão crítica, com o pretense objetivo de democratizar a audiência.

Em “Revista Experimento”, terceiro capítulo, discorro sobre meu processo criativo na elaboração da revista, e de que modo minha atuação nessa elaboração é atravessada por experiências anteriores. Para isso, ele divide-se em três seções: 3.1 Pré-produção, 3.2 Produção e 3.3 Pós-Produção. Abordo nestes, as questões de metodologia técnica, as ferramentas, e as etapas processuais para finalização do material, incluindo quais os aplicativos de diagramação e designer foram usados, além de outros meios e métodos de divisão de trabalho quais manejei para garantir a concretização do produto. Aqui tento destrinchar cada componente textual-imagético presente na “Revista Experimento”, resumindo o assunto trazido por cada colaborador.

No capítulo quatro, “Derivas Conclusivas”, à guisa de conclusões, comento aspectos gerais na elaboração da “Revista Experimento”, e minhas suposições e esperanças acerca da manutenção dela, para além de produto de conclusão de curso.

Acho de igual importância compartilhar as trocas que mantive com o designer da revista, enquanto ocupei a função de Editor-Chefe, bem como as cultivadas com todos os outros agentes colaboradores, como artistas,

professores, críticos, curadores e acadêmicos, integrantes desta empreitada na qual senti angústias e alegrias. Faço isso através do capítulo 5, “Diário de Bordo”, que mantive como confissão íntima desta construção, enquanto interlocutor de mim mesmo. Para não pensarmos que é mera poetização prolixa, considero que todo o processo é constituinte do produto final, para tanto, a melhor forma de compreendê-lo já pronto, é retomar às veredas do seu miolo.

2. JORNALISMO DE REVISTA E ESPECIALIZADO

O meio de comunicação compreendido enquanto *revista* tem sua origem na Alemanha, em 1663, por meio do periódico intitulado "*Erbauliche Monats-Unterredungen*", cuja tradução é *Edificantes Discussões Morais*. Segundo Marília Scalzo (2014), este produto nutria pouca distinção com o formato editorial de um livro, tendo como um dos poucos componentes de diferenciação, a compilação de escritos referentes a um mesmo campo do conhecimento, no caso a teologia, e direcionava-se para um público específico, com uma periodicidade estabelecida. A nova forma de compilações textuais tornou-se referência para outras publicações ao redor do mundo, e logo criou escola, como o "*Journal des Savants*" (1665), na França, e o "*Giornale dei Litterati*" (1668) na Itália. Esses produtos comunicacionais similares, ainda carregavam nos títulos que os apresentavam, o nome jornal, notação que virá a se alterar somente em 1704, na Inglaterra. A partir de então, o termo *Magazine*, começa a designar os produtos editoriais oriundos da França e da Inglaterra que tivessem como características o interesse em cultivar segmentos sociais específicos e que permitisse maior aprofundamento de conteúdos (Scalzo, 2014).

Para Scalzo (2014), no final do séc. XVIII a sociedade testemunha uma efervescência de publicações de revistas que se popularizaram e se tornaram fenômenos de mercado. Ao longo do século XIX, essa esteira de acontecimentos culminou num definitivo estabelecimento deste referido produto de comunicação, favorecido pelos avanços nas tecnologias de impressão, e pelo aumento nos índices de alfabetização, a partir dos assentamentos civilizatórios mínimos dos Estados, conferidos agora de missões de igualdade e inclusão social. Deste modo, também, as pautas e costumes de uma nação começam a ser distribuídas de modo mais amplo, angariando interesses de parcelas maiores da sociedade. A revista, assim, era o meio de comunicação propício, por ser um dispositivo capaz de falar para uma grande massa e comportar tiragens maiores, a custos mais baixos que livros.

As veredas de formação desse meio se multiplicam e se complexificam ainda no séc. XIX: são os avanços técnicos da indústria gráfica e a capilarização social das revistas que renderam o interesse do sistema capitalista, que começa a investir em publicidades e anúncios. Esse sistema deu a tração necessária para embaratecer as publicações, e conseqüentemente ampliar o acesso a auditórios mais amplos às custas do estabelecimento de parâmetros visando sucesso mercadológico.

Existe, na análise proposta por Scalzo, uma origem monotemática na essência das revistas, que se transformaram em referências em seus meios e deram origem às revistas especializadas, ligadas a categorias profissionais ou a temas de interesse técnico (Scalzo, 2014). Essa estratégia de segmentação inseriu a produção de revista enquanto produto da indústria cultural (Marques, 2006). Logo, o direcionamento das revistas ao atendimento de públicos específicos atendeu ao que Adorno e Horkheimer já pressupunham em seus primeiros escritos sobre indústria cultural.

Em todos os seus ramos, fazem-se mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo de massas e que em grande medida determinam esse consumo [...] As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar (Adorno, 1994, pp 92-93).

O século XIX presenciou as primeiras revistas especializadas no ramo da literatura e ciência, engenharia, teologia entre outras áreas, já no século XX, ela começou a operar segundo uma lógica de demonstração de suas singularizações, para assim fidelizar o mercado consumidor e os anunciantes. Apesar do avanço na difusão de conhecimentos especializados, em efeito, surgiu, nesse momento, segundo pesquisadores, o risco do predomínio de pautas e interesses do conservadorismo político e a reprodução da mercantilização das relações sociais (Marques, 2006).

A revista “*The Spectator*”, lançada em 1711, é a produção periódica mais referenciada enquanto gênese do jornalismo cultural. Nascida na cidade de Londres, acompanhando seu processo inicial de modernização urbana, ela discutia a amplitude dos costumes culturais ao dar avaliações julgativas acerca

de todos os eventos artísticos locais, das variadas expressões e linguagens. Esse novo modelo de jornalismo se consolida a partir de consequência das mudanças pré-revolução industrial, e da herança do pensamento renascentista com seus ideais humanísticos (Piza, 2019). Percebe-se que os escritos dessa revista pretendiam uma miscigenação da escrita, e das pautas eruditas com o popular com vistas a atingir um auditório mais amplo. O sucesso da instituída prática de jornalismo cultural, sobretudo por meio do gênero crítica, se tornou um fenômeno de audiência. O sucesso de alguns críticos, como Samuel Johnson, colunista do “*The Spectator*”, geraram expectativas em torno dos seus escritos que eram esperados com fôlego por uma pequena mas decisiva plateia (Idem, 2019). Essa popularização de ideias sobre sociedade e cultura foram decisivas para a fundamentação de marcos sociais definidores da política nacional europeia, ainda segundo Piza (2019), foi essa amplificação do debate cultural que catalisou a revolução francesa.

Como desdobramento do jornalismo cultural, e da tendência à especialização que tomava forma nas revistas daquele contexto, apareceram, entre 1850 e 1860, cerca de 30 periódicos especializados em artes visuais, além da cobertura de destaque dada aos Salões de Arte Franceses nas revistas de cultura, como a “*Revue des Deux Mondes*” (Cauquelin, 2005). Na França do século XIX, o Estado, que anteriormente era a única instância validadora da produção cultural, se desvinculou da organização dos tradicionais Salões de Arte responsáveis por avaliar as produções artísticas, favorecendo neste vácuo o surgimento de outros agentes legitimadores, como a do crítico de arte, figura central das revistas especializadas em arte e cultura, que emergiram, muitas vezes, à margem das academias de Belas Artes, e em determinados momentos, até mesmo em oposição à elas.

Apesar de ter sua origem situada no século XVIII, onde críticos literários circulavam análises sobre arte e estética, foi somente no século XX que a crítica e arte generalista cedeu lugar a escrita especializada, onde critérios avaliativos do campo artístico começaram a ser manejados em prol de exercícios judicativos, o que gerou, dessa forma, uma visibilidade e imprescindibilidade ao papel do crítico de arte, agente que contribuiu para um

novo léxico e dinâmicas dos processos de legitimação dos pares que compõem esse campo, sejam artistas, ou instituições. Esse cenário só foi possível devido à concessão dada a esses profissionais nos periódicos especializados da época, amplificando o alcance dessas questões para audiências maiores (Dos Santos, 2019).

Já no Brasil, as revistas de cultura chegaram juntamente com a corte portuguesa, no início do século XIX (Baptista; Abreu, 2010). A primeira delas se chamou *As Variedades ou Ensaios de Literatura* e abordava:

discursos sobre costumes e virtudes sociais, algumas novelas de escolhido gosto e moral, extratos de história antiga e moderna, nacional ou estrangeira, resumo de viagens, pedaços de autores clássicos portugueses – quer em prosa, quer em verso – cuja leitura tenda a formar gosto e pureza na linguagem, algumas anedotas e artigos que tenham relação com os estudos científicos propriamente ditos e que possam habilitar os leitores a fazer-lhes sentir importância das novas descobertas filosóficas (Scalzo, 2003, p.27).

As revistas especializadas em artes visuais só surgiram no século XX, como um sintoma no processo de modernização do sistema da arte no Brasil. Foi editada em 1966 no Rio de Janeiro nesse momento a primeira revista voltada totalmente para artes visuais, a *Gam Galeria de Arte Moderna*. No ano seguinte, 1967, foi lançada em São Paulo a revista *Mirante das artes*, dirigida por Pietro Maria Bardi, época em que era dono da galeria *Mirante das Artes* (Bulhões, 2014).

Outro dado histórico do processo de fermentação da crítica, na década de 1960, encontra-se no papel que outro meios de comunicação, o jornal, dava como condição. Nesse período, eram comuns nos jornais de grande circulação colunas de arte quase diárias, e ainda, a publicação ocasional de artigos e ensaios mais aprofundados:

O *Jornal do Brasil* por exemplo tinha Harry Laus, O *Globo*, Vera Pacheco Jordão, A *Folha de São Paulo* tinha José Geraldo Vieira e Ivo Zanini. Encontravam-se também, em todos os jornais artigos de especialistas como Aracy de Amaral, Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Clarival Valadares. O Estado de São Paulo não contava com colunista fixo, mas apresentava regularmente artigos assinados por críticos

como Aracy de Amaral e Geraldo Ferraz. Nas colunas de arte dos jornais eram divulgadas as mostras e principalmente as bienais e os salões. Como havia críticos especializados escrevendo, além de informar sobre os eventos de destaque, essas colunas atuavam também na formação do público. (Bulhões, 2014, p. 28)

Essa situação de fortalecimento das instâncias de difusão, características do período de modernização cultural, estava em consonância com o panorama geral do consumo de bens culturais empreendidos pelo governo Brasileiro, na tentativa de desenvolver o país. Como resultado, os críticos de arte passaram a ocupar um papel determinante para a definição dos caminhos a serem seguidos no universo das artes visuais (Dos Santos *apud* Oguibe, 2019) e na legitimação de pares. Esse cenário delineado até aqui, de meados do séc XVIII até a primeira metade do século XX, alterou as estruturas e as regras do sistema artístico, que agora vislumbra a atuação de um novo agente avalizador de práticas artísticas. O ethos vocacional da atividade, bem como suas ferramentas e critérios de análise mudam radicalmente a partir do advento do que conhecemos hoje como arte contemporânea.

2.1. O Papel do Crítico

Era comum na prática da crítica estabelecer vínculos fortes e afetivos com movimentos e tendências estéticas. Guillaume Apollinaire, por exemplo, emprestava seu já instituído local de intelectual para apoiar os amigos cubistas, e sugerir rumos para alguns deles. Cauquelin observa que o circuito de afetos era determinante na escolha ideológica dos objetos da crítica, pois os pintores que recebiam elogios eram, em geral, também amigos dos críticos, pois expunham e estudavam juntos, e frequentavam os ateliês uns dos outros (Cauquelin, 2005).

No período final do modernismo brasileiro, em que a crítica presenciava um local de prestígio, críticos influenciavam tendências e atuavam em inserções ativas no circuito, podemos citar o papel que o crítico Frederico de Moraes empreendeu nos anos 1960 ao organizar exposições e sistematizar aspectos da arte brasileira. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar também ocupam locais de centralidade ao fomentar e dar corpo teórico aos movimentos

concretos e neoconcretos brasileiros, e irem, eles mesmos, se inserindo na história da arte. O mero local de espectador, inserido passivamente no circuito, possibilita agora o papel proativo do crítico. Essa possibilidade perdura, latente, até hoje nos modos de manusear a crítica de arte, como demonstrado no depoimento da editora-chefe da Revista Select, Paula Alzugaray: “Fui artista e eu sou curadora, inclusive, então o meu repertório.... Eu falo com todos. Eu transito na área, não como jornalista, mas como a gente mesmo, como parte do sistema” (Alzugaray, 2017, p. 97)¹.

É importante entender que diante da nova complexificação do campo da arte, com a colocação de novos agentes e linhas de força, que por vezes representavam ideologias antagônicas, os críticos vão se movimentar como cartógrafos nesses emaranhados, retendo materiais de reflexão a partir dos próprios movimentos do desejo (Rolnik, 1986), e invariavelmente, sendo requisitados a afirmações de posição, ou as evidenciando, ainda que tacitamente, a partir das suas correlações e escolhas.

A existência de artistas independentes obriga o crítico a escolher seu campo, a firmar suas posições. Seus julgamentos de valor não mais dirão respeito apenas a escolha pelo pintor deste ou daquele tema, e ao tratamento mais ou menos sucedido que ele deu à obra, mas estarão relacionados a sua escolha ideológica. (Cauquelin, 2005, p. 40)

Para a autora, o profissional da crítica corre riscos dessa forma: Terry Barret (2014), também ressalta o aspecto político ao afirmar que as críticas produzidas nos EUA a partir dos anos 1950 tinham ideologias latentes e por vezes antagônicas, reflexo de princípios e pressupostos da política “The New Criterion se coloca como de direita, e October se considera como de esquerda. Uma pessoa provavelmente escreveria para um ou para o outro, não para ambas publicações” (Barrett, 2014, p.10). Os posicionamentos ideológicos de um crítico se manifestam a partir do momento primeiro sobre o qual se escolheu debruçar-se criticamente. Se nenhuma crítica pode ser considerada

¹ Este depoimento, bem como o de Camila Régis, constando na página seguinte, foram extraídos da tese de doutorado "Percepções de Profissionais do Jornalismo Cultural sobre Ethos Jornalístico e Mediação das Artes Visuais" do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2017, de autoria de Luciano Alfonso da Silva.

neutra, assim, o crítico, ainda que de forma tácita, oferece programas estéticos interseccionados com os projetos políticos que convencionou difundir.

Sobre a formação do crítico de arte, esta é invariavelmente interdisciplinar, sobretudo tendo em vistas o caráter multicampi da própria arte com seus processos de apropriação simbólica, ou processual de conhecimentos e técnicas advindas dos mais diversos locais do saber. Se enquanto cartógrafo ele retém materiais de diversas procedências enquanto subsídios das suas reflexões, torna-se difícil supor e antever uma formação convergente aos críticos. Na própria gênese da atividade, esse papel foi ocupado por profissionais de outras áreas como escritores, jornalistas, até mesmo novelistas. Camila Régis, jornalista setorista de artes da Revista Piauí explana as origens da sua formação:

Eu fiz alguns cursos relacionados a isso. Eu fiz o curso da Bienal, fiz um curso muito interessante na Unicamp e aqui em São Paulo tem um circuito em que essas informações circulam. Pessoas dão palestras, aulas livres, que é uma vez por dia. Durante um bom tempo eu frequentei isso, mas atualmente é leitura, a carga de leitura. Se você quer falar sobre um assunto, você tem que saber de onde ele vem. (Régis, 2017, p. 96)

Consolidada por meio de uma capacitação difusa, a formação especializada do crítico, posto ocupado, outrora, pelos “homens das letras”, portadores de saberes humanistas gerais, é fruto a divisão do trabalho intelectual inerente a modernização social, processo datado no Brasil no pós-guerra, ocorrido em larga escala pela emergência de novo repertório conceitual voltado para aspectos formais da obra de arte (Villas-Boas *et. al.*, 2019, p. 10).

2.2. Limitações Inerentes a crítica enquanto jornalismo cultural

A crítica de arte da modernidade constitui o objeto artístico a partir do seu conteúdo simbólico, encerrado e descontextualizado do meio social em que está inserido. Isso se dá em grande parte pelas teorias modernistas da autonomia da obra de arte, noções essas colocadas pelo crítico de arte Clement Greenberg a qual isolam o objeto artístico de referências exógenas e

“extra-pictóricas” para um entendimento da arte como autônoma, de uma pureza total (CAUQUELIN, 2005).

Se por si só, essa noção já constituiria uma limitação no alcance dos significados possíveis de uma obra de arte, pois interdita nela componentes processuais, contextuais que só vieram a ser proeminentes no programa da arte contemporânea, o mapeamento das produções acadêmicas consultadas neste trabalho, convergem no entendimento de que uma das funções basilares da crítica de arte é seu papel *moderador*. Desta feita, é salutar tensionar quais as implicações contidas nesse intermédio que, em primeiro lugar, constrói, enquanto um sistema perito (Cavalcanti apud Hall, 2017), uma posição hierárquica da crítica sobre sua audiência, mais do que isso, atribuindo formas reguladoras entre a sociedade e os fatos culturais (Cavalcanti, apud Sodré, 2017). Preenhe de valores intrínsecos ao sistema cultural do seu tempo, o jornalismo ao se dedicar a crítica coloca-se como instrumento de reprocessamento dos códigos artísticos a fim de torná-los mais próximos a um auditório mais amplo, utilizando índices valorativos socialmente estabelecidos, ainda que eventualmente moldáveis de acordo com interesses políticos e editoriais.

Apesar de ter como pilares históricos os vieses do racionalismo ocidental em sua postura organizativa, descritiva ou analítica, a crítica é praticada dentro de uma pluralidade de formas divergentes e até mesmo nutrida por valores antagônicos entre si. A ideia que cada crítico atribui a *razão crítica* pode se diferenciar entre dois pólos principais: os que acreditam na escrita crítica como ferramenta de elucidação e aproximação dos leitores da obra, onde incluem-se, por exemplo Lucy Lippard e Harry Broudy, e outros que defendem a complexidade da escrita sobre arte como fruto da dificuldade do próprio objeto que aborda, como já afirmaram Paulo Sérgio Duarte (2004) e Gilbert-Rolf².

² A concepção de crítica de arte de Lucy Lippard, Harry Broudy e de Gilbert-Rolf, citadas nesta página, foram extraídas do livro “A crítica de arte: como entender o contemporâneo; 3a. Ed. Ed. AMGH. 2014, de Terry Barrett.

Considerando as condições fornecidas pela imprensa brasileira nos anos 1950, como já mencionado anteriormente, seu espaço de acontecimento ou fermentação foi certamente atravessado por valores editoriais e empresariais relacionados às rotinas produtivas da prática jornalística. Alguns autores, inclusive, vão entender “a crítica de arte enquanto um fenômeno do jornalismo cultural” (Lopes, 2011, p. 15). Essa relação do jornalismo com a crítica de arte direcionaria o profissional ensejador do gênero a seguir um quadro de valores e metodologias técnicas definidas, intrinsecamente relacionadas à atividade jornalística, até mais do que as noções conceituais do campo artístico. Essas noções ficam explícitas, por exemplo, na receita fornecida por Daniel Piza (2019) para elaboração de críticas:

Mas o que deve ter um bom texto crítico? Primeiro, todas as características de um bom texto jornalístico: clareza, coerência, agilidade. Segundo, deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história em linhas gerais, quem é o autor etc. Terceiro, deve analisar a obra de modo sintético, mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos evitando o tom de “balanço contábil” ou a mera atribuição de adjetivos. Até aqui, tem-se uma boa resenha. Mas há um quarto requisito, mais comum nos 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 ele mesmo, o crítico, um autor e intérprete do mundo. (Piza, 2019, p.70).

Nota-se, em Piza, a incorporação do ideário jornalístico enquanto ferramenta metodológica para compor a estrutura textual da crítica, tendo como objetivo a uma elucidação do objeto analisado. Em função da produção permanente de sentidos de atualidade, requisita-se a *agilidade*, tensionada entre a velocidade da produção jornalística e o movimento da realidade a que se refere. Essa natureza noticiosa, objetiva e imparcial, em sua temporalidade veloz, retiram do texto jornalístico a possibilidade de produzir uma carga simbólica ou de experiências estéticas. A *análise sintética* e a *clareza* estão intimamente relacionadas às finalidades de exercício de função pública e oferecimento do presente social, fruto das necessidades empresariais do jornalismo (Cavalcanti, 2017).

O quarto requisito, felizmente, expande os limites ao possibilitar o posicionamento da arte enquanto fenômeno teórico autônomo, e situar as relações com os processos históricos em que se inserem.

Se por um lado, a formulação metodológica proposta pela literatura do campo jornalismo, entorno do gênero crítica, esteve emaranhada de valores adotados nesta própria área, compartimentado esse espaço de saber, a produção conceitual vista a partir das artes visuais vão dilatar pressupostos ao fomentar outras práticas, mais alargadas e menos cartesianas. A prática do jornalismo cultural seria o segmento do jornalismo responsável pela cobertura da produção e da circulação de bens culturais na sociedade no qual os textos veiculados neste setor profissional podem ser compreendidos como informativos. Neste sentido, ele se distingue da razão crítica, orientada em prol não apenas da divulgação de uma agenda cultural, mas mobilizadora de uma gama de conceitos utilizados para defender linguagens estéticas e tendências estilísticas (Dos Santos, 2019). De maneira recorrente o ocorrido é que:

Os grandes veículos de comunicação preferem na maioria das vezes utilizar um jargão jornalístico formado por uma conceituação funcional ou operacional, desvalorizando o pensamento conceitual não funcional ou crítico isto é aquele que consegue perceber os elementos que compõem um objeto ou um fato e suas contradições[...]. (Marques, 2006, p. 44)

Prosseguindo estas distinções, os conceitos jornalísticos de objetividade e universalidade são insolúveis à noção de entendimento estético, considerando o “tipo de vivência com arte [que ratifica o] empoderamento do espectador como especta-ator” (Villa, 2015, p.121) bem como o caráter fugidio dos elementos emancipatórios que Adorno identificou na obra de arte (Claudino, 2011, p. 06). Ademais, mesmo autores do jornalismo, como Michael Schudson (1978) e Gaye Tuchman (1993) problematizam a objetividade como negação da subjetividade, instância fenomenológica na qual a afetação do objeto artístico acontece. Ao interditar as instâncias afetivas potencialmente desencadeáveis pelo objeto-arte, a crítica orientada segundo métodos jornalísticos reduziria sua forma à informação, situação desfavorável à solicitação de destrinchamento amplo dos fatos sociais que a envolvem. O

próprio Piza (2019) classifica como “populista” a abordagem simplificadora em detrimento da adoção de léxico especializado para avaliação de determinados objetos artísticos, sobretudo em razão de atender um público generalizado, e avisa que neste gesto a imprensa corre o risco de banalização. Tendo concepções de público enquanto premissa avaliativa Assim, a mediação cultural “acaba sendo encarada, na maioria das vezes, como um processo simplório de tradução” (Moraes Apud Hoff, 2013, p. 71).

A negação do estatuto informativo, factualizado, ou autônomo do objeto artístico com relação ao seu contexto de acontecimento público, suscitou ações contrafluxos em setores da crítica especializada em artes visuais que começaram a entender que o juízo não é necessário para confirmar o estabelecido, ou os dados objetivos, mas sim para potencializar o desconhecido, e provocar sentidos em construção (Osório, 2005). Ao abordar a noção de mediação cultural, entendida aqui como componente funcional da crítica, Monica Hoff (2013), por sua vez, situa a mediação como um conjunto de estratégias autorais que compõem “um campo de experimentação, criação e transformação por excelência” (Hoff, 2013, p. 70) que visa assumir a sua existência como ponto de partida para a construção de um debate. Em perspectiva semelhante a esse ponto de vista é possível esperar que “o maior desafio da mediação cultural é o de provocar uma experiência” (Moraes *apud* Martins, 2021, p. 147). A importância da ferramenta conceitual pode gerar um entendimento mais profundo e radical sobre concepções políticas, sociais, econômicas, e artísticas ou gerar a alienação das mesmas questões (Marques *apud* Marcuse, 2006).

Um dos casos mais exemplares na reformulação crítica da história das artes visuais brasileira foi quando Frederico Morais propôs que a crítica atue enquanto atividade transformadora em vez da crítica judicativa supostamente baseada em critérios universais de um percurso historiográfico. Moraes fundamenta sua proposta ao retornar a Baudelaire, personagem basilar da crítica moderna de arte, ao citar, nas palavras do pensador: “eu creio sinceramente que a melhor crítica é aquela divertida e poética, não está fria sobre o pretexto de tudo explicar (...)” (Morais, 1975, p. 48). O que Morais

propõe é que o crítico da arte se coloque de modo a conferir sua necessidade não mais em unicamente avaliar produções artísticas, utilizando-se de instituições que lhe permitam a palavra. Ele agora opera concentrado em acompanhar o processo de criação lado a lado com o artista, e não somente mirando interpretar o resultado do objeto final. Nesta esteira, Olívia Mindêlo (2010) prega:

Concordo com Lisbeth Rebollo quando ela diz que a luz além da inteligência, importa no ato crítico (e essa importância é fundamental) o sentimento, a sensibilidade, a fé - uma ética. Criticar na arte deve ser algo diferente de emitir juízo de valor, pois a criação artística costuma nos mostrar um campo de visão muito mais amplo e evoluído. A crítica de arte pode ser como o seu objeto de análise: uma ação política libertadora em qualquer terreno de aridez. (Mindêlo, 2010, p.11)

2.3. A situação contemporânea

Nos anos 1990, “no Brasil e no mundo, há a percepção de arrefecimento da crítica de arte nos jornais e nos periódicos especializados de grande circulação” (Santos, 2019, p. 89). “A crítica hoje se manifesta na atividade docente das universidades, nas edições de catálogos e livros, no trabalho de curadoria das exposições, muito mais que na imprensa cotidiana” (Duarte, 2004, p. 164). A figura do curador de arte, cujas as origens nacionais remetem à atuação de Walter Zanini, durante a década de 1980, ao idealizar novas formas de entendimento das exposições, é um dado desse processo. O curador surge enquanto um sintoma da sofisticação e da profissionalização do circuito artístico, onde os profissionais especializados vão inter-atuar cada vez menos nos canais da imprensa. Com a abertura de cursos de Graduação e Pós-Graduação voltados para auto-investigação poética, os artistas assumiram o local de fala na teorização das suas próprias produções, estabelecendo relações híbridas entre história pessoal e escrituras teóricas, que, anteriormente, eram erigidas por meio de técnicas textuais convencionais.

Muito embora o encolhimento da crítica apareça como a tônica da sua condição atual, “onde há arte, há crítica” (Mindêlo, 2010, p. 11,) e ela permanece viva em novos desdobramentos contemporâneos (Osório, 2005),

ainda que esta situação de carrega consigo problemáticas inegáveis por conta restrição de alcance que:

[...] este ambiente fechado que circula boa parte dos textos sobre arte suscita com frequência um palavrório insípido, um jargão forjado recentemente que sequestra seus termos de um certo deslumbramento diante da fenomenologia, e o leitor, mesmo leigo, percebe a inadequação entre o texto crítico e o objeto da sua análise: a própria obra de arte (Duarte, 2004, p. 164).

A transição da arte moderna para o contemporâneo é um período de desordem informativa, de entropia estética, em que a ausência de direção narrativa única estabilizou-se como norma (Sá *apud* Danto, 2018). E se arte muda, a crítica de arte muda também, assim, “a realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (Cauquelin, 2005, p. 81). Cauquelin postula que a mudança da arte moderna para a contemporânea corresponde à passagem do regime de consumo para o regime de comunicação - uma transformação que acompanha outras de cunho social e econômico, sobretudo, associadas à ênfase cada vez maior dada à comunicação.

Esse paradigma instaura novas dinâmicas no campo artístico e na circulação afirmativa dessas linguagens, fissurando o *modus* no qual funcionava a crítica dentro do ambiente do impresso. Com as novas tecnologias multimídias, o gênero da crítica toma o status de artefato híbrido, por meio de transmissões textuais ocorridas em espaços de comunicação entre informação e o entretenimento, tornando-se uma prática “interforma”. Anna de Cavalcanti considera vulnerabilidades ao jornalismo cultural, e seus afluentes, como a crítica, no cenário digitalizado, ao supor que o “espaço exíguo destinado ao gênero esteja gradualmente desaparecendo e subsumindo ao tempo hegemônico do jornalismo digital.” (Cavalcanti, 2017, p. 45)

Em consonância com a temporalidade ligeira da internet, novas plataformas de comunicação como os podcasts, os reels, os tiktoks têm sido amplamente empregadas na cobertura de acontecimentos artísticos, seja por

conglomerados de mídia, seja por instituições ou produções independentes, ainda que estes espaços atendam a lógica do entretenimento, elas herdam as referências a uma lógica que gira em torno de uma apreciação estética. Por outro lado, a pluralidade de acessos a locais de fala combatem o apartheid cultural percebido por estudiosos do jornalismo cultural, que esteve à revelia de uma demanda enfática de expressões periféricas e historicamente excluídas do setor “letrado”.

Neste novo campo artístico, entrosado à sociedade da comunicação, podemos citar os memes (entidades de informação digital passível de ser propagada em escala global, via redes sociais, normalmente dotadas de humor ou ironia), e demais linguagens visuais das mídias sociais, como elementos construtores de narrativas contemporâneas. Nos espaços institucionalizados, como museus e galeria de arte, a arte é como objeto sacralizado, diferentemente, entretanto, da sociedade da comunicação, onde os memes fazem uma releitura crítica, permitindo a apropriação e a criação de novos significados e sentidos, sem desmerecer o *status* artístico e o contexto histórico do referente cultural apropriado.

O cenário inédito demonstrado implica novas técnicas, negociações e abordagens ao pensar o estatuto contemporâneo da crítica, dentro das novas movimentações dentro da qual ela se delineaia.

3. Revista Experimento

Tendo em vista o recorte teórico e a revisão da literatura aqui proposta, discorro aqui sobre as etapas processuais de formulação do objeto-tema deste relatório, a Revista Experimento. Na minha formação, sempre tive contato com muitas revistas de artes visuais e seus modelos híbridos de conteúdo. Esta revista surge enquanto produto de finalização de curso, mas também a partir das movimentações afetivas e de interesse pessoal em colaborar com o campo profissional em que estou inserido, Este capítulo está dividido em três partes:, Pré-produção, Produção e Pós produção, agrupados dentro das etapas processuais que nela se concentram.

3.1. Pré-Produção

Reconhecendo os tensionamentos supracitados, escolhi desenvolver a “Revista Experimento” como produto de conclusão de curso, onde posso praticar negociações criativas, demandadas pelas problemáticas que levantei acerca do papel mediador do jornalismo ao produzir conhecimento artístico, e acima de tudo, e para a (des)conciliação entre a afetação artística e a técnica de produção de conhecimentos no jornalismo que perpassou toda minha graduação.

A RE parte inegavelmente das movimentações do desejo, e dos diversos aprendizados que acumulei ao longo da minha graduação. Seja oriundos de cursos livres, externos à academia, fornecidos por plataformas de estudos em arte contemporânea, ou no ambiente interno da universidade, que, ao tangenciar a grade curricular do meu curso, ao excedi todo o limite de matérias optativas disponibilizado pelo SIGAA pagando disciplinas da grade curricular de outros cursos como Artes Visuais, Cinema, Música e Filosofia.

Meu interesse sempre foi numa inserção integral com o campo da cultura, e especificamente com o das artes visuais, expandindo o papel e o envolvimento jornalístico para graus mais elevados. Vejo-me representado no

depoimento da Editora-chefe da Revista Select, Paula Alzugaray, que trago na página 21.

Desta feita, a RE é um produto que almeja alçar e os participantes nela envolvidos, inclusive, eu, à condição de agentes do campo, compreendido aqui a luz de Bourdieu onde campo é o espaço social os atores se movimentam em busca de reconhecimento público “numa estrutura de relações objetivas” (Bourdieu, 2010, p. 207) e que “o sujeito da obra não é o artista singular, nem causa aparente, nem um grupo social, mas o campo de produção artística em seu conjunto” (idem, 1983, p. 165) e sem perder de vista que esse funcionamento é uma teia complexa e diversificada compreendendo da mesma forma o lugar e o papel dos diversos agentes ativos nele introduzidos, como artistas, produtores, museus, instituições, curadores, compradores, produtores e galeristas (Cauquelin, 2014).

Compreendo a crítica de arte e a produção de revistas especializadas como uma interface de relevância entre o jornalismo e as artes, mantendo o movimento do campo. A cena do editor da extinta Cosac Naify, Charles Cosac, que em entrevista à Folha de São Paulo, ingerindo largos goles de uma lata de coca-cola, diz, com uma naturalidade blasé, que “a crítica de arte no brasil é muito hermética” me é retomada aqui para definir os interesses que nutro com a revista, com base no que Cristiana Tejo (2010) assinalou como possibilidade da crítica, de fornecer “novas linhas de força da história da arte local sem ser localista e contribuir para o suporte de criação artística experimental e o adensamento crítico local” (Tejo, 2010, pág 162).

Reafirmo a importância e os interesses da RE a partir, também, dos desfalques que observo na renegação que práticas experimentais e arrojadas de criação artística desfrutar no espaço midiático, concedentes, entretanto, de generosas coberturas para produções artísticas representativas, regionalistas ou naifs.

Apesar de concordar, com Scalzo (2014), que uma revista não é só um veículo de comunicação, é antes, um modelo de, um negócio, dispenso, na

elaboração da RE, as orientações de aplicação empresarial de uma revista, adjunta da criação de um plano editorial. A RE surge com objetivo de ser um fenômeno contingente. Nesta medida, a requisição acadêmica é boa pois impõe a necessidade de um produto para obtenção de um título, e não para obter uma fonte de renda. Isso me permite trafegar pela produção enquanto uma exploração, um protótipo, ou como bem demonstra o nome que lhe dei, um experimento.

Como reforça Pereira Junior (2006), a forma final do trabalho jornalístico está em estrita ligação com a forma com que se distribuem os cargos e com a quantidade de hierarquias. Tendo isto em vista ainda que não queira perder de vista o caráter experimental e coletivo da RE, estabeleço um organograma hierárquico, para dividir as etapas da produção e viabilizá-las a nível funcional. São elas: editor-chefe, diagramador, e redator, concentradas em mim, designer editorial e projeto gráfico atribuídas a Dada Cartaxo (PE), um brilhante designer gráfico, a função de revisor com Pedro Carvalho (PE) que possui experiência na elaboração de revistas acadêmicas no campo de linguística, a supervisão e orientações do meu orientador Carlos Azevedo (Departamento de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba) e, por fim, um Conselho Editorial formado por cinco membros.

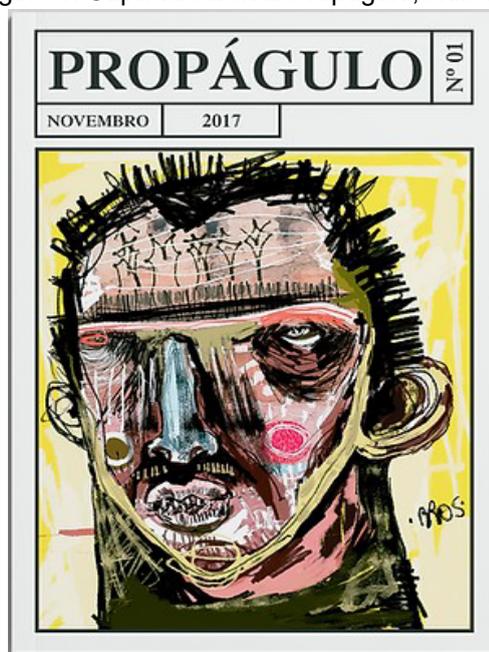
Enquanto Editor-chefe, fui responsável por supervisionar todo o processo e garantir que a visão da revista seja cumprida, determinando conteúdos, selecionando seções e concebendo criativamente seus aspectos. Incluo aqui, tomar decisões importantes, coordenar a colaboração dos envolvidos e garantir a qualidade geral da revista. Enquanto redator, escrevo textos, notas, comentários e demais conteúdos de teor objetivo e/ou explicativo que acompanham o material inserido na revista.

O Designer Editorial, Dada Cartaxo, é o encarregado de conceber o projeto gráfico da revista, o que inclui escolher o estilo visual, as matrizes cromáticas, a elaboração do gread, a disposição dos elementos visuais, e de elementos gráficos, tudo em consonância com as diretrizes de interesse da revista. Enquanto diagramador fui responsável pela aplicação dos conteúdos,

organizando o layout textual dentro do *gread* concebido por Dada, com o desafio de manter que a visualidade permanecesse fiel ao projeto gráfico, de maneira atraente e funcional.

Ofereci alguns exemplos de revistas especializadas em artes visuais que acompanho e acho sofisticadas e modernas em seu formato gráfico. Escolhi duas delas como predominantes no estilo, que foram a “Revista Segunda Pessoa”, de João Pessoa, que circulou de maneira intermitente a partir dos anos 2010 organizada e editada pelo artista visual, curador e gestor Dyogenes Chaves, e a revista “Propágulo”, de Recife, que com uma regularidade semestral, está no seu número 8.2 e organizada por uma equipe de gestão, tendo como Editor-chefe o curador e educador, Guilherme Moraes. Acresci, para Dada, além dessas referências, os adjetivos moderno e simpático para atribuição do estilo visual que me interessava.

Imagem 1: Capa da Revista Propágulo, Número 01



Fonte: Internet

Imagem 2: Capa da Revista Segunda Pessoa



Fonte: Internet

Pedro Carvalho, na função de revisor, é atarefado para garantir que todos os textos estejam corretos em termos de gramática, ortografia e estilo. Sua formação em linguística, e a experiência em formatação editorial de revistas acadêmicas, é valiosa para garantir a precisão e qualidade da linguagem usada na RE. Meu orientador, Carlos Azevedo, do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, atua como um guia e mentor, oferecendo orientação acadêmica a partir de bibliografias especializadas, e expertise no campo do jornalismo, acompanhando todas as etapas produtivas.

O Conselho Editorial, composto por cinco membros, sendo eles ligados a atividades acadêmicas, inseridos em programas de graduação ou pós-graduação, desempenha um papel crítico na avaliação do conteúdo veiculado. Cada qual contribuiu de alguma maneira nesta produção, seja com atividades de revisão, ou com orientações e sugestões de como buscar um registro no sistema de catalogação como o ISSN.

Ainda discorrendo sobre a função que ocupo, baseio-me na conceituação de Vizeu (2017), cuja a descrição da atividade editor-chefe é entendida como a de um organizador do caos circundante as matérias para

evitar dificuldades no fechamento do produto jornalístico. Estendendo a esta descrição, encontro paralelos na que foi proposta por Pereira Junior (2015):

O editor [...] é o responsável por estabelecer o andamento do trabalho diário, controlar a qualidade do que é produzido, e isso está relacionado ao caráter tanto quanto com as condições estruturais e conjunturais existentes em uma redação. Para ele, o trabalho de edição evidencia o “caráter da organização do trabalho e a cultura da comunidade jornalística em que o editor se movimenta” (PEREIRA JUNIOR, 2006, p. 27).

Desta forma, reconheço que, enquanto editor-chefe, minha organização editorial incide mobilizando critérios avaliativos e subjetividades particulares que se manifestam desde o primeiro momento nos locais de decisão. Faz-se imprescindível para que esses critérios sejam diversificados, abrangentes, ao contrário do risco de serem excludentes ou arbitrários, e para tal a formação de repertório especializado é essencial. Tendo isso em vista, posso situar o início da pré-produção desta revista nas etapas próprias da formação discente, que gerou ações germinadoras da vontade de trabalhar um projeto editorial em Artes Visuais.

Destaco com maior profundidade a esta formação de repertório a experiência enquanto membro dos projetos de extensão na Galeria de Arte Lavandeira, PROBEX 2020 e no Museu Casa de Cultura Hermano José, que me cederam nestes anos, a capacitação profissional necessária para atuar no campo que pretendo. Ainda que inscrito com planos de trabalho envolvendo ações (sobrecarregadas) em assessoria de comunicação, e dispondo meu tempo nesses equipamentos realizando tarefas de clipagem, release, social media, Análises de rede social, planejamentos de mídia, e designer gráfico, me interessava, mais do que tudo, a atuação cultural propriamente dita.

Ocupei, ainda, a função de estagiário, com vínculo não obrigatório, na Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego (Funesc), onde exercia a função de assistente de Designer. Às vezes tinha que dar dois expedientes, pois me aprazia colaborar nas montagens de exposições da Galeria Archidy Picado,

mas fazia isso em detrimento das minhas demandas do departamento em que estava inserido, a Assessoria de Imprensa, e tinha que compensar as horas em outros momentos.

Ou seja, ainda que eu pudesse melhor enquadrar este cogito numa sessão introdutória, entendo que essa atuação em constante duplicidade é parte do processo de pré-produção da RE, cujo início de desenvolvimento representa a culminância dessas formações e interesses do meu repertório constituído ao longo da graduação.

3.2. Produção

Quando Dada Cartaxo me enviou a identidade visual, fiz quase nenhuma ressalva. Era consistente, moderna e elegante do jeito que eu desejei, e incorporava perfeitamente, sem repetir padrões óbvios, as referências que tinha solicitado. Desta forma, chegamos aos seguintes componentes bases: Padrão Cromático da Revista, Tipografia, Capa e contracapa.

Imagem 3: Padrão Cromático da Revista



Fonte: Acervo Pessoal

O padrão cromático da revista foi formado por uma matriz triádica de amarelo, cinza e preto, sendo as duas últimas cores básicas que permitem um balanceamento visual e um aproveitamento de respiros. Para coadunar com o aspecto visual da primeira edição, que tinha como capa uma obra sem título de

2020, do artista radicado em Curitiba, Leo Bardo, esse padrão foi ampliado, adicionando inicialmente as cores marrom e azul, e ao longo do processo de produção, variações colorimétricas variadas de acordo com o conteúdo imagético de cada seção. Deste modo, para além do padrão cambiante instituído, surgiram cores sólidas como vermelho, azul piscina, cremes e tudo mais que era percebido enquanto válido nesse processo gráfico. A ideia é acrescentar padrões colorísticos novos a cada edição da RE, caso ela venha a ter outros números.

Imagem 4: Imagem da capa



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Imagem 5: Padrão Cromático Cambiante ed.1

PADRÃO
CROMÁTICO:
CAMBIANTE
EDIÇÃO 1



Fonte: Acervo Pessoal

Quanto à imagem de capa, ela foi se constituindo de pequenas alterações na medida que novos dados surgiram, como acrescentar o mês de lançamento, previsto para novembro, mês da defesa do meu Trabalho de Conclusão de Curso, e inserir os nomes que foram surgindo gradualmente como colaboradores ao longo do processo.

Imagem 6: Capa da revista



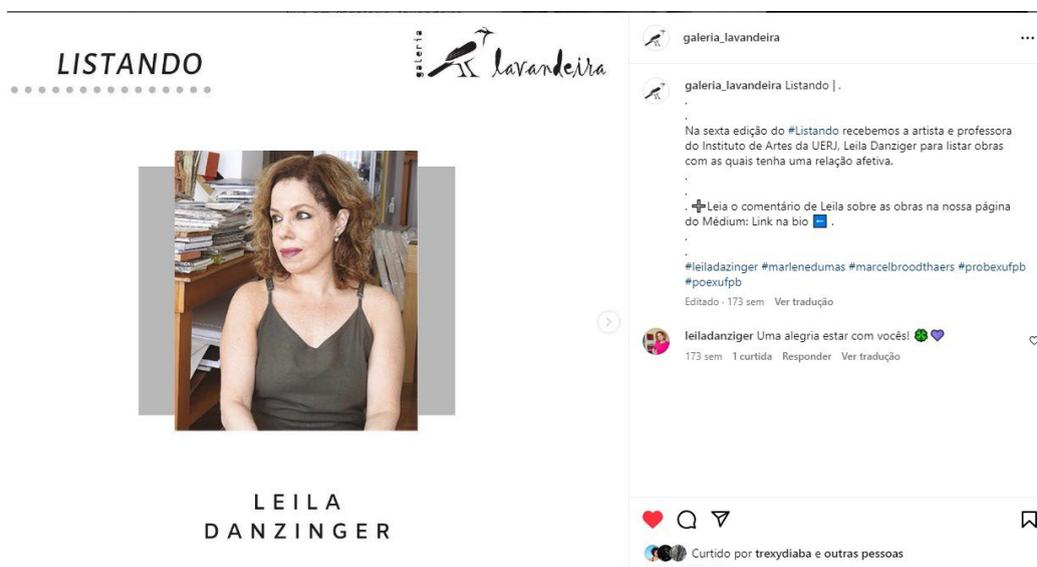
Fonte: Acervo Pessoal

Inicialmente pensada para ser uma revista digital, com a possibilidade de publicação através de eventuais editais de fomento cultural, atribuí a revista, junto ao designer, uma produto que constasse de 44 páginas, em formato A4, colorida, com miolo em papel offset, entre 90 a 120 gramas, e capa em papel couché com laminação fosca 150 gramas. O formato A4 foi pensado para embaratecer a tiragem. Escolhemos a família tipográfica “Lato”: “lato light” tamanho 11, para corpo do texto, espaçamento entre parágrafos variando, de acordo com o tamanho do escrito, entre 17,2mm e 15mm “lato bold” para títulos. O espaçamento entre caracteres também oscilava entre 0mm e 5mm a depender do balanceamento entre espaço disponível em cada seção, e do tamanho dos textos. Todo processo de edição gráfica realizei por meio dos

programas Adobe Indesign, versão 2022, e Adobe Illustrator, versão 2015, cuja habilidade de manejo aprendi durante o estágio na Funesc.

Concomitante aos processos gráficos que dariam identidade visual a revista, eu, enquanto editor-chefe, estava em diálogo contínuo com artistas e colunistas da revista, fazendo um processo de curadoria dos textos, artigos e demais gêneros que entrariam. Pude aproveitar conteúdos que gerei ao longo da extensão na Galeria Lavandeira, como por exemplo, o “Listando”, projeto para as mídias sociais da GL, onde convidamos agentes do mundo da arte para listarem 3 obras com as quais tinham tido uma ligação ou memória afetiva, dentro da qual geramos 7 edições. Além do “Listando”, reciclo a entrevista “O pensamento Poético-museal de Mario Chagas” realizada por mim, Carmen Maia e Lucas Alves, com o museólogo, poeta e diretor do Museu da República (RJ), Mario Chagas.

Imagem 7: Listando versão Galeria Lavandeira



Fonte: Internet

Os demais textos e colaborações foram adquiridos por via da rede de contatos que disponho, e pedindo gentilmente aos agentes que dispusessem de material. Desta forma, consegui alguns textos em vias de publicação, como o ensaio “Ecocuradoria: Política Dos Signos e Ecologia das Sensibilidades”,

em prelo nos anais do 32 Encontro Nacional da ANPAP, no qual o crítico, curador e pesquisador, cearense Lucas Dilacerda reflete sobre quatro exposições específicas onde ele atuou como curador e a crônica “Imolação”, sobre a performance-intervenção realizada na Bienal de Arte do Sesc PB, em 2023, pela artista paraibana Trexy, que escreve esse texto dentro de um capítulo do seu TCC, com previsão de defesa este ano de 2023. Já nos textos inéditos, temos os textos críticos “Ouro de tolo”, de minha autoria, sobre a obra “Com Fé”, do artista pernambucano Marcelo Silveira, e “Toda árvore que não produz bons frutos é cortada e lançada ao fogo” escrito por Carol Picado e Mikaelly Rocha, sobre a serigrafia homônima de Beatriz Milhazes, pertencente ao acervo da Pinacoteca da UFPB. Agrupei-os sobre a seção “De olho na obra”, já que todos os dois analisam obras de arte específicas. Já “Experiencia-texto: Fabiano Gonper”, da crítica e curadora Rita do Monte, paraibana residente atualmente em Nova York, é um escrito gerado para a Bienal de Arte do Sesc PB, em 2021, encomendado por essa mesma instituição, com finalidade de apresentação do artista Fabiano Gonper, também paraibano.

A seção “Mapeando” tinha como objetivo abordar jovens artistas de diferentes localidades do Brasil, fazendo perguntas padrão sobre seus processos de criação e exibindo duas de suas obras, a partir do envio que faziam. As perguntas são bem objetivas e permitem uma partilha rápida, que mapeia a diversidade da produção artística contemporânea concentrada em diferentes regiões nacionais, tendo como participantes aqui o artista Leo Bardo, residente em (Curitiba, Paraná), Raylton Parga, (Taquaritinga, Distrito Federal), e Brenda Tenório Dias, (Campina Grande, Paraíba). Estive responsável como redator pelas perguntas e apresentação da mini-bio dos artistas, e na finalização das respostas que demandaram sintetizações para caber no espaço de páginas destinado à seção.

O ensaio visual “Anunciação”, da artista Yasmin Formiga (Santa Luzia, Paraíba), é uma modalidade de texto híbrido, verbal e não verbal, que tem finalidade de abordar de maneira artístico-expositiva a exploração do bioma da Caatinga pelas empresas macro renováveis, que por trás do discurso

eco-sustentável escondem modelos de exploração predatórios do território sertanejo. A revista termina seu conteúdo com um quadrinho existencialista de Lucas Araújo (Cabedelo, Paraíba).

Deste modo, o resultado final de textos foi, conforme indicado na tabela a seguir:

Tabela 1: Textos da Revista Experimento

Texto - Título	Autoria	Pags em A4
Capa		1
Folha de Rosto		2
Expediente		1
Página de Respiro		1
Editorial	Walter Arcela	1
Sumário		1
Ecocuradoria: Política Dos Signos e Ecologia das Sensibilidades	Lucas Dilacerda	4
De olho na Obra: Ouro de tolo	Walter Arcela	2
De olho na Obra: Toda árvore que não produz bons frutos é cortada e lançada ao fogo	Mika Rocha e Carol Picado	3
O pensamento Poético Museal de Mário Chagas	Walter Arcela, Mário Chagas, Carmen Maia e Lucas Alves	5
Fabiano Gonper	Rita do Monte	2
Listando	Guto Oca e Leila Danziger	4
Mapeando	Brenda Dias Tenório	2
Mapeando	Leo Bardo	2
Mapeando	Raylton Parga	2
Imolação	Trexy	2
As Macro Renováveis	Yasmin Formiga	3
HQ	Lucas Nobrega	1
Contra-capas		1
Total	18	40

Fonte: Autor

3.3 Pós-produção

Depois de finalizadas as editorações, a RE foi compartilhada com o Conselho Editorial, e com o revisor, que emitiram considerações relevantes e apontaram os ajustes necessários. Nesta etapa, fiz os ajustes ortográficos, finalizações e acabamentos, e hospedei a revista na plataforma “*issuu.com*”³ Uma mídia gratuita, na qual a revista pode ser acessada a qualquer momento pelos usuários da internet. A intenção, ainda em aberto, de impressão de uma pequena tiragem da revista incrementa possibilidades multiplicadas no tipo de papel, tendo em vista que as gráficas consultadas, aqui, trabalham com materiais diversos, e variáveis. De forma que, a depender do preço, a revista impressa poderá ser feita tanto em papel pólen 90 gramas, ou couchê, de 115 a 120 gramas.

Não tenho certeza sobre a continuação da RE. O que podemos supor é que existem múltiplos caminhos de materializações para ela, a nível de impressão, ou de outras edições, maleáveis de acordo com condições contingentes. Sendo assim, o processo de pós-produção é a abertura para outras etapas de trabalho e dispêndios de fé:

Até porque o fim nunca é na realidade um fim, o que chamamos de final é sempre um fim para algo que continua de uma outra forma. se não conseguimos enxergar movimento é porque alguma coisa está impedindo de olhar para isso [...]. (Bedin da Costa, 2014, p. 69)

³ A revista pode ser acessada virtualmente pelo link: https://issuu.com/experimentorevista/docs/revista_experimento

4. Derivas Conclusivas

Ainda que eu tenha consultado diversos manuais de redações jornalísticas para basear a metodologia que instituiria enquanto editor-chefe, havia um vão entre o conteúdo e lógica operacional da revista, e as rotinas produtivas do jornalismo. A começar pela ausência de uma redação, que torna esta revista um produto praticamente artesanal, ainda que conste a colaboração de profissionais inter-especializados. A maioria dos manuais jornalísticos estruturam-se a partir da produção noticiosa, com suas demandas de efeitos de tempo imediato, da elaboração factual e do compromisso com o debate público. Meu objeto, no entanto, atente a outras lógicas de construção do saber, de modo que, metodologias ora oriundas do Jornalismo, ora do campo das Artes, estiveram em constante negociação para produzir um resultado que condiz com as particularidades postas de ambas. Gêneros convencionais do jornalismo como entrevista, crônica, e ensaio coluna, foram apropriados na RE, por exemplo, e consideramos aqui, o aproveitamento da formação de diagramador e de editor, cujas as formações podem ser obtidas durante o bacharelado em Jornalismo na Universidade Federal da Paraíba. Mas existe um aspecto desse trabalho, que se revelou para mim, durante o nascimento, que é a semelhança entre a função jornalística de editor-chefe, com a figura do curador do campo das Artes.

O trabalho de um curador é um trabalho de pesquisa (Martins, 2020), e de cartografar selecionadas produções “que julga, a partir, do seu ponto de vista, de sua história e do seu olhar, os mais relevantes para reconhecer naquela região” (Dos Anjos, 2020, p.41). Enquanto editor-chefe, sendo incontornável “assumir a arbitrariedade do ato curatorial” (idem, p.42), quis “criar um campo de reflexão para as questões colocadas pelo artista e sua relação com o contemporâneo” (Farkas, 2020. p. 78)⁴. Para estreitar essas semelhanças, retomo a Fioreze; Mayer; Silva (2015) que afirmam:

⁴ Os depoimentos dos curadores citados neste parágrafo foram extraídos do livro de entrevistas “O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?” de 2020, da Editora Circuito, organizado por Yuri Firmeza e Pablo Lobato.

A hierarquização das atividades [de editor-chefe] nas redações, bem como o profissionalismo instituído, consolidaram critérios para justificar escolhas que, na realidade, são particulares, e partem da decisão de cada profissional que ocupa esse cargo. (Fioreze; Mayer; Silva, 2015, p.3).

É importante salientar, por sua vez, que essas hierarquizações não são rígidas, onde comumente, são criadas relações de compartilhamento (idem, 2015). O que converge com meu entendimento de curadoria, onde a relação horizontal com os (e as) artistas se torna essencial para a chegada a um local de responsabilidade e transformação efetiva, o que tentei aplicar na concepção da RE, ao manter um diálogo ininterrupto com os autores e artistas colaboradores.

Esta é uma revista que teve como objetivo falar das Artes Visuais a partir da Paraíba, de forma interconectada com o circuito brasileiro, prescindindo as conotações regionalistas que interdita a produção ao âmbito local, sem maiores fluxos de exportação e importação. Produzimos assim um mapeamento de redes, onde as escolhas indicam um local de pertencimento situado na Paraíba, mas enquanto um barco, uma nave, que sai do porto em busca de localidades outras, que aportam aqui, através dos colaboradores da revista, no Paraná, no Distrito Federal, em Pernambuco, no Rio de Janeiro, em Ceará, em São Paulo e em Nova York.

Difundimos escritos de teor híbrido, num espaço entre crítica, ensaio, colunismo, e entretenimento por acreditar que o essencial não é convencionar de que modo se escreve sobre arte, e sim, antes de tudo, escrever livremente, produzir conteúdos cujo alcance imprevisto funcionam como garrafas jogadas ao mar que em algum momento vão ser resgatadas, e vão germinar primaveras, outonos, verões e até mesmo invernos.

O caminho de reflexão aberto por ela também é vasto, dando subsídios. Retomando o teor experimental, lembramos que essa revista pode ser, antes de tudo, um produto efêmero, desobrigado de continuidade. Nossa pretensão inicial é fazê-la em seu primeiro número, e esperar desdobramentos. Mas caso não venham, eis aqui a ilustração da potência criada por um espaço público de partilhas, onde caminhar juntos é a forma mais efetiva de construção do circuito das artes.

5. Diário de Bordo

Final de Agosto em datas não identificadas

Tive minha primeira reunião com meu orientador, Carlos Azevedo. Avisei que mudaria de tema, para algo mais prático, que comportasse o excesso de velocidade que minha vida se encontra.

Final de Agosto em datas não identificadas

Encontro-me angustiado numa madrugada chuvosa com medo dos prazos. Mudei meu projeto de TCC 2 vezes até chegar em algo que me esquentava a pele, demonstra exequibilidade técnica, ainda que tensa, e que plante, de fato, uma semente de possibilidade no campo que desejo transformar.

05.09

Comuniquei a Carlos Azevedo a nova mudança de tema, que se assustou, com razão. Tive que garantir que boa parte do material já estava pronto, e que o trabalho seria basicamente de designer, e para isso contaria com a colaboração de um profissional. Ele me acompanhou na biblioteca setorial do CCTA onde aluguei dois livros sobre jornalismo: detestei os dois. Boas porções de referências bibliográficas do jornalismo parecem ser pálidas.

10.09

Tive minha primeira reunião com o designer da revista, meu querido amigo Dada Cartaxo. Fui a Recife, onde ele mora, só pra isso. Folheamos várias revistas, a maioria de moda, e alguns livros da editora UBU. Discutimos tipografias, espaçamentos e saímos com a diretriz de produzir uma revista com bons respiros visuais, uma tipografia moderna, sem serifas e produzir

diagramações geométricas. Quero deixá-lo bem livre para criar e exercer sua poética artística por meio do designer.

13.09

Estou tremendamente angustiado com as correrias e prazos que surgiram. O edital do mestrado no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais está aberto e fecha em 18 de outubro. A prova é dia 07 de novembro e a banca de defesa do meu TCC entre o dia 06 e 10. Por que cronogramas tão sobrepostos?

14.09

Convidei Sabrina Melo para ser membro do Conselho Editorial. Fiz questão de ter um Conselho formado majoritariamente por mulheres que admiro, e ela era a que tinha menos proximidade, o que me deixava inseguro e com medo de receber uma negativa. Por sorte, ela aceitou com muito prazer, e compôs enquanto representante da área de artes visuais nesse time multidisciplinar formado por especialistas de jornalismo cultural (Sandra Raquew Azevedo), literatura (Maria Leticia Macedo), e linguística (Fernanda Galli).

20.09

Criei um e-mail para a RE. O user revistaexperimento@gmail.com já estava em uso, e fiquei triste por saber que outro produto já tinha esse nome. Acabou sendo experimentorevistadeartes@gmail.com.

21.09

Tive uma reunião com Leo Bardo, artista que cedeu a imagem de capa, e que participa da sessão Mapeando. Conversamos por cerca de uma hora e meia, para que pudéssemos fechar as respostas que enviei sobre sua produção.

22.09

Leo Bardo me mandou as respostas do “Listando” com cerca de 3 páginas. Eu tinha pedido 6 linhas.

24.09

Estou em Fortaleza para o 32^o Encontro Nacional da Anpap. No segundo dia de evento assisti aos trabalhos do comitê de curadoria, onde tinha alguns amigos apresentando. Um deles, Allan Yzumizawa, trouxe o evidenciamento de como a crítica de arte da modernidade concebe o objeto artístico de modo autônomo, sem considerar a sua inserção no meio social. O contato com essa pesquisa, aliada às leituras de Anne Cauquelin para o mestrado acrescentaram a este tcc o tensionamento do estatuto da crítica de arte na contemporaneidade.

28.09

Ainda em Fortaleza, fui a uma roda de conversa de um Espaço autônomo e colaborativo em artes que atua com editoras, pesquisa, produção, exposições em artes visuais. É chamada de Pano de Roda. Ela foi mediada pelo meu amigo Guilherme Moraes, curador e editor da revista pernambucana de arte Propágulo. Estiveram presentes também os criadores da revista de arte fortalezense Reticências. Debates de que modo os gêneros convencionais das revistas especializadas ainda fazem sentido hoje em dia. Ana Cecilia, da Reticências, afirma que deixa seus colaboradores escreverem sempre de modo livre, e Guilherme coloca que a prática textual da Propágulo nunca foi uma questão, pois sempre gostaram de atuar dentro desse espaço de hibridismo.

10.10

Convidei Guilherme Moraes da Propágulo para fazer parte do corpo editorial, ainda que eu tenha considerado formá-lo só com mulheres, trazê-lo

para perto representa meu agradecimento por todo o trabalho que a Propágulo inspira.

15.10

Liguei pra Carmen Maia. Fui pedir autorização para publicar entrevista com Mário Chagas, que realizamos juntos, com Lucas Alves, na época em que atuamos na Galeria Lavandeira. Esta entrevista é brilhante e dará um *plus* a Experimento, ao trazer a pauta da museologia atrelada a experimentação poética. Na conversa rememoramos, de modo saudosista, os tempos em que trabalhávamos juntos. Foi muito bom. Brigava muito com a Carmen, mas tínhamos a meta de fazer um trabalho de excelência, e um carinho recíproco acima de tudo.

15.10

Submeti o projeto de publicação da Revista Experimento, na Lei Paulo Gustavo do governo do Estado da Paraíba. Espero que passe. Se passar, quero reformular muito dos seus aspectos. Previ 2.500 tiragens impressas, 500 delas a serem distribuídas gratuitamente. No momento tenho dois grandes sonhos: imprimir essa revista e passar no mestrado em artes. Esse TCC é o meio para tal.

23.10

São 03:40 da manhã. Faz mais de uma semana que durmo de dia e trabalho à noite. Me alimento mal, e estou com cabelo e barba desganhados. Ontem acordei às 3 horas da tarde, e não consigo dormir, pois sempre acho mais alguma coisa para ajustar, ou terminar, seja em qual projeto estou envolvido. Hoje quero submeter o projeto de mestrado. Foi prorrogado até dia 24. Está tudo pronto, mas ainda quero checar minhas comprovações.

24.10

Não aguento mais chorar por uma semana seguida. Por mim, apresentava hoje mesmo.

29.10

Relendo este diário percebo o quanto ele é melodramático. Sou ariano com ascendente em capricórnio e lua em aquário, nada no meu mapa astral justifica tamanha aquosidade. O tempo, e o estresse me deixarem mole, talvez. Ou, caso queira jogar um charme, trabalhar com cultura deixa qualquer um ultra sensível.

REFERÊNCIAS

ABREU, Karen Cristina Kraemer; BAPTISTA, Íria Catarina Queiróz. **A história das revistas no Brasil**: um olhar sobre o segmentado mercado editorial. Portugal: Covilhã: LABCOM, 2010. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/baptista-iria-abreu-karen-a-historia-das-revistas-no-brasil.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2023.

ADORNO, T. W. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.

ARISTIMUÑO, Felipe. O meme como expressão popular no ensino de arte alguns pensamentos e conceitos base do projeto de pesquisa evms. **Revista Digital Art&**, São Paulo, ano 12, n. 15, novembro de 2014. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7549100-O-meme-como-expressao-popular-no-ensino-de-arte-alguns-pensamentos-e-conceitos-base-do-projeto-de-pesquisa-evms.html>. Acesso em: 21 nov. 2023.

BARRETT, Terry. **A crítica de arte**: como entender o contemporâneo. [S.]: AMGH, 2014.

BULHÕES, Maria Amélia (Org.). **As novas regras do jogo**: o sistema de arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Anna de Carvalho. Apontamentos sobre as definições de jornalismo cultural nos anais da SBPjor: 10 Anos de análise sobre a mediação da cultura. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 14, n. 2, julho/dezembro de 2017. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/f2f4/377b67a707c84b3a42437c5982fffd32294e.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2023.

COELHO, Ciro Novaes Pinto; CASTRO, Valdir José de (Orgs.). **Comunicação e Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006.

COSTA, L. B. da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 066-077, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1983734815111>. Acesso em: 10 jul. 2023.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Trilha da Trama e outros textos sobre arte**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FIOREZE, Graziela; MAYER, Ana Cristina; SILVA, Emerson da. Gestão de Redação Jornalística em Televisão: O trabalho da coordenação de reportagem da RPCTV. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

FIRMEZA, Yuri; LOBATO, Pablo. **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?** São Paulo: Circuito, 2020.

MACIEL, Louise Claudino; Eduarda da Mota Rocha, Maria. **Arte e emancipação em Theodor W. Adorno**. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/9554>. Acesso em: 21 de novembro de 2023.

MARCONDES DOS SANTOS, Guilherme. Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do Jornal do Brasil (1950-2000). *In: Os sentidos da crítica de arte na imprensa brasileira (1950-2000)*. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 14 n. 1. p. 87-101, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/26006>. Acesso em: 21 nov. 2023.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAES, Guilherme; SILVA, Maria Betania e. **Entre Curadoria e Mediação Cultural A partir da exposição Propágulo: fotografia e identidade**. Recife: Autores, 2021.

MINDELO, O. (2015). Crítica, Arte e Ação Política: Olhares em Pernambuco. **Revista Segunda Pessoa**, João Pessoa, v. 5, n.1, p. 11, 2015.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PEREIRA JUNIOR, L.C. **Guia para a edição jornalística**. Petrópolis: Vozes, 2006.

PIZA, Daniel, **Jornalismo Cultural**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2019

SÁ, J. V. Margens da arte contemporânea: um estudo de caso em Inhotim (Minas Gerais). **Simbiótica** – Revista Eletrônica, n. 5, v.1, p. 130–146. jun, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/20505>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. São Paulo: Contexto, 2014.

SILVA, Luciano Alfonso Da; GOLIN, Cida. **Percepções de Profissionais do Jornalismo Cultural sobre Ethos Jornalístico e Mediação das Artes Visuais**. 2017. p.154. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

VIZEU, Alfredo; LEITE, Flora. Decidindo o que é notícia: 20 anos depois. **Revista Observatório**, Palmas, v. 4, ed. 4, p. 284-307, 30 out. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2018v4n4p284>. Acesso em: 21 nov. 2023.

APÊNDICE A - SOBRE A CESSÃO DOS TEXTOS

Todos os colaboradores da revista, na condição de autores e/ou colaboradores, sem nenhuma exceção, foram devidamente comunicados, e autorizaram, generosamente, mediante Termos de Autorização escritos, ou concordâncias informais, a publicação dos materiais nos quais estão envolvidos. Assim, a ciência, e concordância integral dos autores permitiu a RE publicá-los gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, não existindo sobre eles quaisquer impedimentos quanto à sua publicação, especialmente por não infringir as normas reguladoras do direito autoral.