

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Jornalismo

“O artista invasor” e os códigos do jornalismo cultural¹

“The invader artist” and the codes of cultural journalism

GEÍSA MATTOS

Professora no Departamento de Ciências Sociais da UFC/CE/BR. <geisamattoslima@gmail.com>

NARDÉLIA MARTINS

Pós-graduanda em Assessoria de Comunicação na UNIFOR/CE/BR. <nardeliamartins@yahoo.com.br>

RESUMO

O presente artigo tem o objetivo de apontar perspectivas para o entendimento de como o fictício artista japonês Souzousareta Geijutsuka ganhou vida nos dois principais jornais de Fortaleza (CE). Inicia-se com uma discussão acerca do papel do release nas rotinas jornalísticas atuais. Analisa a linguagem e a estrutura deste release a fim de buscar desvendar os elementos que contribuíram para que uma invenção fosse lida como verdade pelos jornalistas que receberam e publicaram a informação com destaque nos cadernos de cultura. A partir deste foco se procura compreender os códigos do jornalismo cultural e os papéis desempenhados pelos diversos agentes que contribuem nos processos de legitimação dos sentidos da arte na contemporaneidade. O trabalho é referido, em termos teóricos, às reflexões de Pierre Bourdieu sobre estrutura e funcionamento do campo artístico, autor que teria inspirado também Yuri Firmeza na sua iniciativa.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo cultural; Arte contemporânea; Rotinas jornalísticas.

ABSTRACT

This article aims to point out perspectives to understand how fictional Japanese artist Souzousareta Geijutsuka came to life in two major newspapers from Fortaleza (CE). It begins with a discussion about the role of release in the current journalistic routines. He examines the language and structure of this release in order to uncover the elements that contributed to an invention to be read as truth by journalists that received and published the information with highlight in culture section. From this focus, it wants to understand the cultural codes of journalism and the roles played by different actors that contribute to legitimating processes of senses in contemporary art. The work is concerned, in theoretical terms, to the reflections of Pierre Bourdieu about the structure and functioning of the artistic area, author who also inspired Yuri Firmeza in his initiative.

KEYWORDS: Cultural journalism; Contemporary art; Journalistic routines.

Na primeira semana de janeiro de 2006, as editorias de cultura dos dois principais jornais do estado do Ceará – *Diário do Nordeste* e *O Povo* – receberam, via *e-mail*, um *release* informando sobre a vinda a Fortaleza do artista plástico japonês Souzousareta Geijutsuka. Seria sua quarta participação em eventos no Brasil e a primeira no Ceará, onde o artista abriria a exposição “Geijitsu Kakuu e a analogia da natureza”, como convidado especial do projeto denominado “Artista Invasor”, iniciativa vinculada ao Museu de Arte Contemporânea (MAC-CE), equipamento do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

De acordo com o *release* repassado às redações dos jornais de Fortaleza, “Souzousareta é referência nas artes plásticas, tendo conquistado o mundo inteiro com sua moderna arte eletrônica, ousada ao experimentar linguagens e novas tecnologias para refletir sobre os fenômenos da natureza”. Os cadernos de cultura dos dois jornais reproduziram a informação com destaque nas capas de suas edições do dia 10 de janeiro de 2006, data em que a exposição seria aberta, como um acontecimento de importância para as artes plásticas locais. No dia seguinte, a surpresa: Souzousareta Geijutsuka não existia.

O contexto de criação do artista

A criação foi obra do artista plástico paulista, radicado no Ceará, Yuri Firmeza, então com 23 anos. Souzousareta Geijutsuka, segundo Yuri, quer dizer “artista inventado” em japonês e o título da exposição “Geijitsu Kakuu” significa “Arte e Ficção”. Ele havia sido convidado pelo Diretor do Museu de Arte Contemporânea na época, Ricardo Resende, para participar do projeto “Artista Invasor”, que já havia levado três outros artistas cearenses em anos anteriores a expor suas criações nos espaços do museu. A ideia do projeto, segundo o diretor do MAC, era “apresentar a produção contemporânea das artes visuais e, também, possibilitar o espaço para o artista

convidado criar livremente, manifestar-se e até mesmo testar os limites institucionais entre museu, artista e público”.²

Ao fazer o convite a Yuri Firmeza, Resende seria de fato testado enquanto diretor de um museu estatal. Como revelou em entrevista à Suzana Velasco, da agência O Globo: “Convidei o Yuri pensando em suas performances, que já achei que seriam bastante ousadas (*ele fez muitas performances nu*). Mas ele foi mais ousado ainda e me testou, para ver até onde eu iria”.³ Yuri conseguiu convencê-lo a assumir o projeto de criação de um “falso artista” e de uma “exposição fictícia” com o objetivo de fazer a crítica de todo o sistema de legitimação da arte, incluindo o papel do museu, dos artistas, dos críticos, dos jornais e do público.⁴

A criação de Souzaareta, no entanto, só pode ser compreendida quando se remete ao contexto no qual o criador estava inserido no momento em que inventou o personagem. Ao ser convidado por Resende para o projeto “Artista Invasor”, Yuri vinha sendo estimulado a pensar sobre as instâncias que movem o campo da arte a partir das discussões em um grupo de pesquisa de que fazia parte, orientado pelo professor e pesquisador de Filosofia e Sociologia, Tiago Themudo, no qual eram discutidos textos de Deleuze, Artaud e Bourdieu.

Os emails trocados entre o artista e o professor neste período, a partir dos debates suscitados no grupo, acabaram se constituindo em uma das principais peças expostas na sala do MAC-CE onde seriam exibidas as obras de Souzaareta. Em um dos trechos do debate travado por email, ao comentar o texto “O teatro e a peste”, de Artaud, Yuri diz, sobre os museus: “o que me interessa é interrogar sobre a qualidade do que ‘eles’ vem legitimando e apresentar as peças que compõem todo esse sistema de legitimação: críticos, jornais, artistas, curadores, galerias, museus e o próprio público”.⁵

Os debates prosseguem por email e o professor Tiago Themudo expõe, em dado momento da conversa, o que considera a questão central de toda a discussão: “a cultura

está definitivamente em perigo, sobretudo pela sua crescente perda de autonomia em relação aos valores do mercado e aos imperativos do lucro”. Adiante, ao responder um dos questionamentos de Yuri sobre “como escapar deste eterno processo de captura”, o professor levanta outra questão, inspirado em Deleuze:

“

Fugir, traçar linhas de fuga sempre que o ambiente tender a endurecer. E isto é difícil porque implica um certo desapego ao que parece ser mais relevante: poder e dinheiro, fama, acesso... etc. [...] Os artistas estão dispostos a abrir mão disso para produzir coisas boas que realmente inscrevam uma permanente revolução de valores em nossa sociedade???? Estamos nós??

No email seguinte, Yuri já apresenta a sua ideia para a ocupação da sala no MAC-CE: “Irei inventar um artista. Biografia, currículo, obras... Tudo ficção. Um artista representativo dentro do cenário internacional, que desenvolve trabalhos com tecnologia de ponta e experiências genéticas. Quero viabilizar uma publicação sobre esse artista nos jornais, com textos críticos autenticando sua obra, além de entrevistas com ele [...]” O professor responde: “Acho que o projeto está super legal”. Concorde também em escrever um texto simulacro sobre o artista e propõe expor os emails trocados entre os dois na sala do MAC-CE como parte da gestação do invento.

O próprio diretor do Museu, Ricardo Resende, escreve dois textos de “apresentação” da exposição de Souza Saretta, dando pistas do que viria a ser “visto” pelo público. “Estamos na verdade recebendo um artista que lida com a ‘ficção’ de se fazer arte na atualidade”. Atendendo ao convite de Resende, a crítica de arte e curadora Luísa

Duarte, também prepara um texto para apresentar a obra do japonês, no qual sugere que a obra *An Oak Tree*, exposta na Tate Modern, em Londres, poderia ser uma porta de entrada para a obra de Souza Saretta: “O público terá, a meu ver, um ótimo cartão de visita para compreender melhor a aposta feita pelo trabalho deste artista asiático que lida com a crença no poder do artista, com a imaterialidade e os fenômenos da natureza”.⁶

Neste artigo pretendemos discutir quais os códigos que permitiram a transformação da “invenção” do artista e de seus colaboradores em uma “verdade” jornalística, tomando como base o discurso elaborado para a imprensa através do *release*. Serão analisadas também as reportagens produzidas a partir dele e alguns artigos de críticos e jornalistas produzidos no processo de repercussão do acontecimento. Nosso objetivo é analisar significados deste caso do ponto de vista das relações entre os campos da arte e do jornalismo. Para isso, tomaremos por base a sociologia dos campos de Bourdieu, que também inspirou o artista em sua empreitada. Adiantamos, porém, que nossa análise a partir do pensamento deste autor difere em alguns aspectos centrais das interpretações que embasaram a atuação de Yuri Firmeza. Como o artista admite em diversas ocasiões⁷, também entendemos que o acontecimento extrapola o “controle” dos agentes diretamente envolvidos na criação de Souza Saretta e toma proporções dignas de serem examinadas em sua complexidade e atualidade.

Entendemos que a contribuição fundamental da teoria dos campos de Bourdieu é a de permitir perceber a autonomia relativa da construção de determinadas regras do jogo por parte dos agentes envolvidos em um espaço simbólico de disputas e afirmações. Bourdieu entende que os campos político, artístico, jornalístico são relativamente independentes entre si, no sentido de que constroem signos e crenças válidas internamente e estes não podem ser reduzidos à dimensão econômica ou ao poder em abstrato. É a um “poder simbólico” que Bourdieu se refere, com isso

expressando que o conteúdo destes símbolos vai variar conforme as regras do jogo criadas no processo de jogá-lo por aqueles que participam ou desejam participar dele.

“

A teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economicismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por ele produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir.

(Bourdieu, 1989, p. 69)

Este é o princípio de compreensão do qual partimos para a análise que pretendemos fazer a respeito dos conflitos suscitados pelo caso do “artista invasor”, entre o que entendemos serem dois campos de poder em busca de afirmação de suas relativas autonomias: o jornalístico e o artístico. Buscaremos compreender como se chocam as coisas em jogo em cada um deles, de modo que os valores de um se mostraram neste caso incompatíveis com os do outro. Procuramos perceber a construção dos espaços dos pontos de vista e os princípios de “di-visão” do mundo.

O conflito que analisaremos neste trabalho se dá em uma situação de “mercado linguístico”⁸, em que os agentes buscam afirmação por meio de discursos com pretensão de validade e legitimidade. As peças fundamentais de criação de Souzousareta foram discursos escritos por meio dos quais se revelavam regras do jogo: o *release*, os textos de apresentação da exposição escritos pelo diretor do Museu e por uma crítica de arte, as reportagens produzidas a partir do *release*, a entrevista “fictícia” feita pelo repórter do Diário do Nordeste com o “artista japonês” e as opiniões reveladas nos textos publicados no processo da repercussão.

O *release* como estratégia de transgressão e afirmação

O termo *press-release*, em sua forma reduzida *release* (do original inglês, que significa liberado), é conceituado como “a expressão mais palpável do trabalho desenvolvido pelas assessorias de comunicação e também um dos principais meios de contato das instituições com os veículos de comunicação” (Santana, 2005, p. 40). Este instrumento que faz parte da rotina profissional das redações de jornais desde os anos 1980 no Brasil vem passando por mudanças na sua função. De elemento tido como de suporte aos jornalistas, os *releases* têm se transformado em fonte única, quando não aproveitado pelos jornalistas como notícia pronta, acabada:

“

*Para muitos editores, hoje, o papel que chega à sua mesa de trabalho recebe a chancela de notícia final e, como tal, é publicada. Assim o dever que tem todo bom jornalista de analisar, indagar, questionar a informação que recebe vai aos poucos sendo relegado a segundo plano diante da avalanche de *press-release*.*

(Lima, 1985, p. 47)

O grande fluxo de informações que chega diariamente às redações e o compromisso com o *deadline* impede, muitas vezes, os repórteres de realizarem uma cobertura *in loco*. Uma consequência disso é que eles passam a depender cada vez mais da credibilidade das fontes de informação. “As pressões de tempo incessantes e os consequentes problemas de distribuição de recursos e calendarização de trabalho em organizações jornalísticas podem ser reduzidos ou aliviados através da cobertura de acontecimentos pré-agendados; isto é, aqueles que foram anunciados com antecedência pelos seus convocadores.” (Murdock, 1974 apud Hall et al., 1999, p. 229).

Diante da impossibilidade de verificar se a informação é ou não verdadeira, a “autoridade pública” que proferiu o discurso é que vai validá-lo. Por isso, há uma tendência no jornalismo de privilegiar as informações das fontes consideradas “oficiais”, tendência esta a que Becker (1972 apud Hall et al., 1999, p. 229) chama de “hierarquia da credibilidade”. Estas fontes oficiais, em geral, são representantes de setores legitimados, não só por parte do Estado, mas recebem seu crédito de instituições do mundo cultural, financeiro, esportivo. Quando se consideram situações específicas do “mercado linguístico” em que se dá a produção de notícias, é possível se observar que há também tensões e desconfianças com relação ao discurso das autoridades públicas, porém, no dia-a-dia das redações, as fontes oficiais são priorizadas como portadoras de um capital simbólico de credibilidade. Para falar com Bourdieu (1989, p. 15): “O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daqueles que a pronunciam, crença cuja produção não é da competência das palavras”.

O *release* que apresentava a exposição do “falso” artista japonês vinha com a chancela de uma “autoridade pública”. Embora não tivesse o papel timbrado do Museu ou do Centro Dragão do Mar, constava da página eletrônica do Dragão do Mar na internet na véspera da “exposição”. Tinha estruturalmente o aspecto padrão: título, “abre”

de três linhas e três parágrafos de desenvolvimento. Além disso, o texto repassado aos jornalistas apresentava, no final, compondo ainda a estrutura típica, os endereços virtuais da assessora da exposição, Ana Monteja (nome fictício da então namorada do artista), e o telefone da “fonte” que representava o Centro Dragão do Mar, o diretor do MAC, Ricardo Resende.

A disponibilização de imagens *on-line* pela fictícia assessora de imprensa para as redações dos dois jornais também foi outro aspecto da construção da crença na veracidade do discurso. Os jornalistas receberam por email uma fotografia e um suposto vídeo-arte que fariam parte da “exposição”. As imagens agregadas ao texto contribuíram para tornar o *release* viável para a publicação, já que são consideradas necessárias na rotina profissional da edição a fim de atrair o interesse do leitor. Mas se as imagens favoreciam a publicação, por outro lado o projeto corria um risco adicional: elas não estavam de acordo com o que dizia o texto de divulgação a respeito da exposição de Souzousareta: “Na sua quarta participação em projetos no Brasil, o artista japonês revela ao público o mundo das flores e vegetais, usando objetos carbonizados”. A imagem enviada como vídeo-texto era de um gato e a outra era de uma foto da estrada da praia do Porto das Dunas, modificada em um programa de edição, de forma a parecer uma obra de arte abstrata. Não tinham, portanto, qualquer relação com flores ou vegetais carbonizados. Os jornalistas não repararam na discrepância, uma vez que outras regras do jogo estavam sendo cumpridas.

Ao fim da primeira página, aparecia o “serviço”, técnica muito utilizada por assessores de imprensa em *releases* com a intenção de oferecer uma leitura rápida do material e de colocar dados úteis que não entraram no corpo do texto, como, no caso, acontecia com o horário de visita da exposição e do preço. A utilização deste formato de apresentação das informações é também uma forma do *release* adequar-se à linguagem atual do jornalismo de cultura, que, para autores como Piza (2003),

Buitoni (2000) e Melo (2003), vem se desenvolvendo no sentido de se tornar mais um “jornalismo de serviço” do que de reflexão crítica sobre a arte.

Este tipo de análise favorece a leitura de que a notícia no jornalismo de cultura se transforma em mera “mercadoria para consumo rápido”. Porém, se examinada com mais atenção, a utilização da rubrica “serviço” favorece também o consumo da arte dita “de vanguarda” ou “subversiva”, uma vez que indica “objetivamente” a forma de se usufruir dela, mesmo que o acesso seja gratuito. No caso de Yuri, a data do início da exposição marcada pelo “serviço” era um indicador importante de quando seria deflagrado o anúncio da “invasão” operada por ele, ou seja, era outro modo de se utilizar do papel da imprensa no episódio.

O *release* continha ainda outro valor reconhecido como determinante para um acontecimento virar notícia de acordo com as regras do jogo de linguagem do jornalismo: a novidade. O fato de a exposição do japonês ser inédita no Ceará confere ao *release* este valor-notícia. Hall e outros autores (1999, p. 243) em estudos sobre rotinas jornalísticas destacam que a qualidade da novidade é um dos valores mais importantes em uma notícia, visto que tem claramente um período de vida limitado em relação a outros valores-notícia.

O motivo e a base para a novidade é apresentado no *release* também como efeito de promoção da arte contemporânea. A arte de Souzousareta é apresentada como “moderna” e “ousada”, deste modo conseguindo entrar no “mercado linguístico” em condições de produzir, no discurso, um saber e um valor próprios para seu fazer artístico, uma vez que, para o jornalismo, também interessa mostrar o que é “novo”.

Como tem sido observado em estudos sobre rotinas profissionais dos jornalistas, a dinâmica do funcionamento do campo jornalístico é influenciada pela ação estratégica dos “promotores de notícias”. Estes são definidos como “indivíduos e seus associados

[...] que identificam (e tornam assim observável) uma ocorrência como especial, com base em algo, por alguma razão, para outros” (Molotch; Lester 1993, p. 38).

Uma das peças-chave para a divulgação da exposição foi justamente o currículo anexado ao *release*. Impecável para um artista “reconhecido”, o texto fazia referência a exposições de Souza Saretta nos maiores pólos de divulgação e consagração da arte contemporânea do mundo. O *release* informava, a respeito do artista: “Seus trabalhos já foram expostos em Tóquio, Nova York, São Paulo e Berlim”.

Examinemos a seguir outros elementos presentes no texto que eram da ordem do discurso produzido no campo da arte contemporânea como parte de seu projeto de legitimação, no qual se inclui a imprensa.

“

O nome de Souza Saretta é considerado um dos mais importantes no panorama das relações entre arte, ciência e tecnologia. Desenvolve pesquisas no campo da Eletrônica e das Telecomunicações, buscando parceria com cientistas e engenheiros. Assim, ele incorpora ao seu trabalho novos conceitos como os de operação em tempo real, simultaneidade, supressão do espaço e imaterialidade. [...] Recentemente, o artista vem desenvolvendo um trabalho nos domínios da robótica, explorando as possibilidades de utilização de um autômato num diálogo com a escultura e a instalação ambiental.⁹

Estas frases centrais ao *release* na citação acima enunciam uma espécie de síntese do *projeto* que se pretende *didático* sobre a arte contemporânea, dentro do qual se inscreve a ação de Yuri Firmeza e de seus colaboradores. A transgressão com que se propõe a operar a arte contemporânea está presente no discurso sobre a obra do artista

inventado, o que faz o *release* parecer verossímil para os jornalistas. Como analisa Souza (2008), em estudo sobre a crítica de arte atual:

“

Confrontada com uma profusão de linguagens, formas, práticas, materialidades e programas, a arte contemporânea parece não ter limites. Em tudo se encontram possibilidades, interesses, aceitações e poesia. Os procedimentos de trabalho são praticamente inexistentes e o que vale mesmo é a diversidade e a experimentação da expressão artística. Em outras palavras, a desconstrução de algo passa a ser tão importante quanto a construção.

(Souza, 2008, p. 16)

Ao inventar um artista que une “arte, ciência e tecnologia”, Yuri entra no projeto de ruptura dos limites convencionais da arte e, ao fazê-lo, encontra um eixo de significação que parece fazer sentido para os jornalistas. De fato, ele próprio, embora pretenda transgredir, está integrado ao projeto da arte contemporânea tanto no discurso que elabora sobre o seu personagem, quanto na sua própria ação como artista, pois, como expressou a estudiosa citada acima, esta ação valoriza a desconstrução e a experimentação. Além disso, os procedimentos de “trabalho” nos moldes da arte tradicional praticamente são inexistentes.

O compositor Zeca Baleiro expressou, de forma bem humorada, em sua música *Bienal*, como vê o projeto da arte contemporânea e porque este passa necessariamente pelos “segundos cadernos” dos jornais: “Pra entender um trabalho tão moderno/ É preciso ler o Segundo Caderno/Calcular o Produto Bruto Interno/ Multiplicar pelo valor

das contas de água, luz e telefone/Rodopiando na fúria do ciclone/Reinvento o céu e o inferno/ Minha mãe não entendeu o subtexto/ da arte desmaterializada no presente contexto/reciclando o lixo lá do cesto/chego a um resultado estético bacana”.¹⁰

O leitor do Segundo Caderno é preparado, educado como espectador para “entender um trabalho tão moderno”. A arte contemporânea precisa deste jornalismo cultural como o remédio precisa da receita médica. Mas isso não basta. Segundo Baleiro, o espectador precisa ainda usar de uma racionalidade, expressa pela metáfora dos cálculos complexos, que também remetem ao valor de mercado das obras de arte. Esta arte que promete “rodopiar com a fúria do ciclone e reinventar o céu e o inferno”, sua mãe, como espectadora comum, não poderia entender.

De fato, faz parte do projeto de afirmação de autonomia do campo ser entendido por poucos, como já lembrava Bourdieu em *Economia das Trocas Simbólicas*, ao analisar a gênese do campo artístico:

“

[...] quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das distinções culturalmente pertinentes em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca de temas, técnicas e estilos que são dotados de valor na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um valor propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais [...]

(Bourdieu, 2003, p. 109)

Bourdieu (op. cit., p. 119) identifica uma relação de oposição e de complementaridade entre o campo de produção erudita e o campo das instâncias de conservação e consagração, como os museus e a mídia. A constituição do campo artístico enquanto tal pressupõe certo fechamento em si mesmo, com o apoio da crítica, formando assim o que Bourdieu chama de “sociedades de admiração mútua”, “pequenas seitas fechadas em seu esoterismo”¹¹. Porém, o campo artístico depende do campo jornalístico na definição legítima do que é “arte” e de quem são os “artistas”, daí as tensões existentes nas relações dos novos artistas com os jornais e os jornalistas.

Em uma das entrevistas concedidas no processo de repercussão do episódio, Yuri acusou a imprensa do Ceará de não ter a “fundamentação” necessária para compreender a arte contemporânea: “A imprensa de São Paulo e do Rio poderia também ter caído nessa. Mas o Ceará é uma província. Aqui os jornalistas não tem fundamentação teórica sobre arte, é uma verborragia”¹². Com esta fala, Yuri busca sua própria legitimação perante seus pares e diante da “crítica especializada”, que o compreenderia por dominar os “códigos” da arte contemporânea. Note-se que esta afirmação é feita para uma jornalista da agência O Globo, do Rio de Janeiro, centro que ele “distingue” do Ceará como sendo mais bem dotado para esta compreensão. É só como um aparente paradoxo, então, que ele quer ser “reconhecido” como “artista incompreendido”. Esta incompreensão por parte da “província” seria um signo de seu próprio valor como artista.

A repercussão da ação e as crenças em jogo

Na redação do Caderno 3, do jornal *Diário do Nordeste*, o repórter, ao receber a pauta do editor a partir do *release* da exposição, telefonou para o diretor do Museu a fim de solicitar mais informações sobre o artista. Este repassou o telefone da fictícia assessora de imprensa, a quem o repórter solicitou uma entrevista com Souzousareta.

A notícia da exposição ganhou duas páginas no Caderno 3, do *Diário*, no dia 10 de janeiro de 2006. Foi composta por um pequeno texto seguido pela entrevista de perguntas e respostas realizada na véspera, via e-mail. No texto do repórter produzido a partir do *release* e da entrevista, com o título “Arte, natureza e tecnologia” encontramos acréscimos não presentes originalmente no texto de divulgação. O repórter cita, por exemplo, a arte de Souza Saretta como “convite a reflexões sensoriais sobre a fragilidade da vida” (Moura, 2006a), confirmando a ideia de legitimação.

Quando analisamos a *performance* do artista nesta entrevista, percebemos que o discurso contém a *proposta didática* da sua ação, da qual o jornal era “suporte”. A primeira pergunta feita pelo repórter foi “Que resposta vem obtendo do público e das instituições de arte contemporânea?” Yuri responde:

“

Muito pequena como deve ser o caso da maioria dos artistas contemporâneos, pelo menos aqueles que ainda resistem a uma total subordinação dos procedimentos e problemas estéticos aos imperativos do consumo. [...] Precisamos estar o tempo todo brigando com a nossa própria produção para não deixar que os clichês tomem conta de tudo.

(Moura, 2006a)

Em outro momento, o artista define arte tecnológica a pedido do repórter. Nota-se pela pergunta a busca de uma cumplicidade na construção do saber sobre esta arte. A resposta tem um tom acadêmico: “Pode ser definida como arte tecnológica toda operação estética que conta com suportes tecnológicos do tipo computadores, sintetizadores, softwares dos mais variados para produzir campo de percepção e sensação. Nesse sentido, é óbvio que o que interessa não são os suportes materiais, [...], mas os agenciamentos em que entram [...]”

No final da entrevista, quando o jornalista pede para que ele sintetize o conceito e o objetivo de sua exposição em Fortaleza, o japonês fornece a senha: “Tudo está integrado a um exercício de simulacro, cujo objetivo é retirar os hábitos de seu estado de evidência. Inclusive hábitos estéticos do tipo: ‘por que gostamos de arte?’. É preciso ver a exposição.” O repórter não questionou o sentido desta afirmação, fazendo, deste modo, sua parte mais uma vez no pacto de cumplicidade que julgava ter com o artista. Era mesmo um “hábito em estado de evidência” que o discurso punha em xeque com a sua prática.

Já na redação do jornal *O Povo*, a repórter que ficou responsável pela elaboração da notícia disse a então editora não ter conseguido mais informações sobre o artista no contato com a assessoria de imprensa do próprio Centro Dragão do Mar. Por isso, elaborou uma notícia menor do que a do Diário sobre a mostra. Porém, a decisão de edição referendou a suposta importância do acontecimento, ao publicar o texto na capa do caderno Vida & Arte daquele dia, que coincidentemente trazia uma reportagem maior sobre ações educativas em museus. Na matéria sobre a exposição divulgada no *O Povo*, é clara a utilização do *release* como única fonte¹³. Em um dos últimos parágrafos, a repórter, no entanto, inseriu uma frase entre aspas e terminou o texto sem identificar o emissor. “Esse fenômeno, com abandono do ‘objeto de arte’ por muitos artistas, deu lugar a uma variedade e uma multiplicação de usos mediáticos, explica” (Araújo, 2006). Se a repórter não conseguiu contatar nem o artista e nem sua assessoria, esta fala, se associada a Souzousareta é, então, falsa. Tanto quanto a exposição a que ela se referia na matéria.

No dia 11 de janeiro de 2006, o impacto da descoberta da farsa motivou reações dos jornais contra a iniciativa do artista, que foi considerada um ataque a um dos valores centrais ao campo do jornalismo: a ideia de “verdade” da notícia. Em editorial, o jornal *O Povo*, condenou a iniciativa com veemência: “o caso fere o que um jornal tem de mais precioso: a credibilidade dos leitores”. Em chamada de capa, o jornal acusava o artista

de, “em nome da ‘arte contemporânea’ e com a cumplicidade do Centro Dragão do Mar”, ter “apelado à falsidade ideológica na ânsia de enganar a imprensa cearense”.

O repórter da equipe do caderno Vida & Arte, do jornal *O Povo*, Felipe Araújo, foi responsável por um dos ataques mais fortes à iniciativa do artista e à própria arte que este dizia realizar. Em uma delas, o jornalista compara a obra de Firmeza com a arte contemporânea de Fortaleza e qualifica ambas como sendo “pobres, recalçadas e alienadas” (Araújo, 2006). Aqui a acusação foi dirigida a todo um estilo de arte e todo um grupo de artistas.

O conflito trouxe à tona tensões não explícitas no cotidiano das relações entre o campo artístico e o jornalístico. O jornalista Felipe Araújo não fez esta acusação em uma situação considerada “normal”, onde a cumplicidade estaria instaurada, mas o fez no momento em que este pacto, que assegura o poder do próprio jornalismo, foi rompido por uma das partes, o que levou à emergência de uma oposição em estado latente: “nós, jornalistas *versus* eles, artistas”.

Do mesmo modo, foi também na situação de quebra do pacto, que irrompeu uma crítica como a do então diretor do MAC-CE aos jornalistas locais. Em reportagem de Suzana Velasco no *O Globo*, encontra-se uma citação de Ricardo Resende, de acordo com a qual as edições anteriores do projeto “Artista Invasor”, realizadas com artistas cearenses, não produziram interesse por parte dos jornalistas, o que ele atribuía ao “preconceito contra os artistas locais”. Segundo o então diretor do MAC-CE:

“

Há um certo deslumbramento com o que vem de fora. No Brasil todo, não só no Ceará. A mídia insistiu em publicar a matéria, mesmo com dificuldade de conseguir informações. Foi uma ingenuidade ou até mesmo uma falta de conhecimento da arte contemporânea. Depois houve uma tentativa de jogar o erro para o outro, enquanto o grande erro foi da própria mídia¹⁴.

Este tipo de perspectiva parece atribuir ao campo do jornalismo uma autonomia total na definição dos seus critérios de noticiabilidade. Porém, se seguimos a análise de Bourdieu (op. cit.), compreendemos que os diferentes campos – político, econômico, artístico, jornalístico – tem autonomia apenas relativa, uma vez que dependem uns dos outros para a definição do que é importante ou noticiável. Há, portanto, uma co-responsabilidade no caso da divulgação do artista invasor, a qual o diretor do Museu não assumiu em sua fala.

O jornal *O Povo*, mesmo tendo condenado a ação de Yuri no espaço de opinião do próprio jornal, decidiu levar a situação a debate nos dias seguintes ao episódio, publicando artigos a favor da iniciativa, elaborados pelo diretor do Museu, Ricardo Resende, e pelo professor Tiago Themudo. Também veiculou reportagem intitulada “A arte do absurdo”, no dia 12 de janeiro de 2006, ilustrada com a foto de Yuri Firmeza sorrindo, com ar travesso, de cabeça para baixo, dando a impressão de segurar o título da reportagem.

Já o *Diário do Nordeste* optou por outra estratégia, a de não dar mais espaço para a divulgação do caso, a fim de não oferecer ainda mais publicidade ao artista. No dia seguinte, limitou-se a relatar o acontecido, enfatizando a responsabilidade do Centro Dragão do Mar no caso.

“

Assumindo a divulgação do evento, bem como a identidade fictícia do artista e de suas presumíveis obras (sacadas da internet), o artista e a instituição (Museu/Dragão do Mar) acabaram colocando em xeque ou até mesmo comprometendo o vínculo de credibilidade estabelecido junto aos veículos de comunicação e a sociedade cearense.

(Moura, 2006b)

A repercussão do acontecimento na imprensa da região Sudeste e Sul do País, de modo geral, foi favorável à iniciativa do artista e reforçou a ideia de crítica à imprensa local. No *O Estado de São Paulo* a reportagem foi intitulada “Um artista ‘genial’. E ele nem existia” (17/01/2006). Na *Folha de S. Paulo*, o caderno *Folha Ilustrada*, publicou uma entrevista realizada por telefone com Yuri Firmeza, sob o título “Geijutsuka, o ‘desmaterializador’”. No Segundo Caderno, de *O Globo*, o caso teve maior destaque ao ganhar página inteira com a fala do artista e do curador do museu, Ricardo Resende (“A Cilada do Artista Invasor”, 23/01/2006). O jornal *Zero Hora* de Porto Alegre, publicou a notícia com o título “Artista prega peça na imprensa”, no dia 24. Em todas estas reportagens, foram veiculadas fotos grandes de Yuri Firmeza.

O site Overmundo publicou, no mesmo período, a análise do caso com o título “Adorável invasor”, que já dizia um pouco do tom seguido pelo autor do texto em mais um ataque aos jornais locais: “Como um vírus, Yuri Firmeza infiltrou-se na mídia e expôs as fraquezas de uma imprensa, que com raras exceções, mostrou-se incapaz de fazer uma autocrítica vigorosa.”¹⁵

A então editora do *Vida & Arte*, Regina Ribeiro, fez uma espécie de *mea culpa* pela imprensa ao dizer que Firmeza conseguiu pautar o *release* dentro de todos os elementos trabalhados por jornalistas “ele pegou um trabalho, um discurso e a mídia, no caso, o jornal. Ou seja: ele seguiu, feito um menino de catequese todo o receituário do jornalismo e não se afastou de nada sobre como se constrói o discurso de uma arte.”¹⁶

No entanto, uma análise mais detalhada do caso e das peças projetadas em sua ação revelou que a iniciativa só foi bem sucedida por causa do vínculo de cumplicidade entre o campo artístico e o jornalístico, do qual ambos se beneficiam até que o pacto seja rompido por uma das partes. O jornalista e o jornal se beneficiam por obedecer ao critério de “novidade” e de “verdade”, duas regras do jogo fundamentais de seu campo, e o artista e sua arte por ganharem “existência real” na mídia.

A análise revela ainda que o ataque de Yuri Firmeza, na prática, não se dirigiu às demais instâncias de legitimação da arte contemporânea que o artista dizia querer criticar. Como demonstram os títulos das reportagens publicadas sobre o caso, citados acima, os jornais e os jornalistas foram os principais agentes atingidos.

Yuri Firmeza afirmou ter composto o seu *Souzousareta* como protesto contra o sistema capitalista que “transforma todo o circuito da arte em mercado”. No entanto, sua invasão foi feita às páginas dos cadernos de cultura e não ao Museu de Arte Contemporânea, cujo diretor era um dos colaboradores de Yuri. A mídia foi alvo principal da sua ação, como fica claro em expressões como a seguinte: “Os parâmetros que nortearam a criação do *release* foram semelhantes às estratégias de ludibriação operada pelos jornais. A ideia foi seduzi-los da mesma forma como eles seduzem os leitores. Ou seja, espetacularização na contra-mão.”¹⁷

Dizendo-se inspirado em Bourdieu na sua iniciativa, Yuri parece não ter atentado para o fato de que, para este autor, o campo artístico tem seus próprios mecanismos de construção de autonomia e estas não se reduzem, em absoluto, ao poder econômico ou da mídia. Estratégias como a de Yuri são parte do processo de construção da autonomia do campo artístico, embora este se dê num contexto de disputas permanentes com outros agentes.

O diretor do museu, Ricardo Resende, concedeu o aval institucional à criação de *Souzousareta*, bem como a crítica de arte Luísa Duarte, que também escreveu um texto de apresentação do japonês para a sua “exposição”. Um professor universitário, Tiago Themudo, funcionou como “orientador” de todo o processo. Yuri, portanto, não pode na prática dirigir contra estes “agentes de legitimação” seu ataque, já que criou seu trabalho em cooperação com eles. Faltou combinar a ação, no entanto, com os jornalistas, que se tornaram então o alvo mais fácil do sistema que ele pretendia atacar. Sem a concordância do diretor do Museu, poderia ter havido “exposição”, “arte”, um “artista famoso”?

Ao criar um discurso que serviu de armadilha para os jornalistas, ele utilizou o principal poder legitimador do campo artístico: uma gramática criada por artistas, críticos e diretores de museu na construção dos significados da arte contemporânea.

A análise do caso do “artista invasor” revelou ainda conflitos entre as ilusões que movem o campo da arte e o do jornalismo. A crença que serve de referência para o campo do jornalismo é a da “verdade” da notícia; no campo artístico, o capital valioso é o da “transgressão”. Não existe jornalismo sem a ilusão de verdade, expressa na construção do discurso “objetivo”. Por outro lado, não há arte sem transgressão, no sentido de fuga do lugar comum. Estas ilusões são parte do capital que circula em cada campo. Porém, as ilusões se dissipam quando vistas “de fora” neste caso, pois nem o artista foi realmente transgressor, uma vez que contou com o aval da instituição que dizia questionar, nem o discurso jornalístico pode ser considerado “verdadeiro”, como a ação demonstrou.

No entanto, partiram de cronistas e jornalistas atuantes da mídia local e nacional algumas das reações mais criativas produzidas a partir deste caso. Sem se engajar na luta em favor da “verdade”, estes escritores terminaram por contribuir com a construção de uma grande criação coletiva a partir de Souza Sareta¹⁸. Em uma crônica publicada em seu blog, com o título “A marmota do ano”, o jornalista e escritor cearense Ricardo Kelmer, hoje morando em São Paulo, sugeriu:

“

*Olhassó, esse Yuri devia fazer uma estátua. Dele não, do seo Zé Sareta. Isso, no Dragão do Mar. O Ceará não é a terra da molecagem? Não foi Fortaleza quem uma vez vaiou o Sol na Praça do Ferreira? Então. Uma estátua do japa lendo jornal. Pra gente nunca mais esquecer do dia em que Fortaleza aplaudiu um artista que nunca existiu.*¹⁹ ●

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Livre troca. Diálogos entre ciência e arte*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BUITONI, Dulcília. “Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia*. São Paulo: Atlas, 2003.
- FIRMEZA, Yuri (org.). *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2007.
- HALL, Stuart et. al. A produção social das notícias: o “mugging” dos media. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1999.
- LIMA, Gerson. *Releasmania: uma contribuição para o estudo do press release no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985.
- MARTINS, Nardélia. *Caso Souzousareta Geijutsuka. O release como estratégia contra a imprensa. Monografia (Conclusão do curso de graduação em Jornalismo) – Universidade de Fortaleza, 2007*.
- MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Mantiqueira, 2003.
- MOLOTCH, Harvey; LESTER, Marilyn. As notícias como procedimento intencional: acerca do uso estratégico de acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1999.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo, Contexto, 2003.
- RAMOS, Alexandre Dias. *Mídia e arte: aberturas contemporâneas*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- SANTANA, Adriana. *CTRL + C CTRL + V: o release nos jornais pernambucanos*. Disponível em: <http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/teses/dissertação_adriana%20santana.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2011.
- SOUZA, Ana Cecília. “Quebra de padrão”: Um estudo da crítica de arte e suas mudanças na contemporaneidade. Monografia (Conclusão do curso de graduação em Jornalismo) – Universidade de Fortaleza, 2008.

NOTAS

- ¹ Trabalho apresentado no GT Antropologia e Comunicação de Massa, 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil.
- ² Carta escrita por Ricardo Resende para alguns críticos de arte e curadores de todo o País, no final do ano de 2005, convidando-os a participar do projeto “Artista Invasor”. A ideia era de que estes escrevessem textos fictícios para apresentar o “artista japonês” ao público. Este aspecto do processo de legitimação da obra será analisado mais adiante. A carta foi reproduzida no livro *Souzousareta Geijutsuka* (2007), organizado por Yuri Firmeza, reunindo grande parte do material relacionado ao assunto publicado na mídia na época.
- ³ Reproduzido no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, de 24/01/2006.
- ⁴ O artista expressa este objetivo de várias maneiras ao longo de textos que serão citados neste trabalho.
- ⁵ Trecho de email de Yuri Firmeza para Tiago Themudo reproduzido no livro *Souzousareta Geijutsuka* (2007, p. 20). Todos os outros trechos de emails reproduzidos neste trabalho foram extraídos da mesma publicação.
- ⁶ Textos disponíveis no livro organizado por Firmeza (2007, p. 32).
- ⁷ Yuri Firmeza escreveu na apresentação do livro *Souzousareta Geijutsuka* (2007): “Este também é um livro coletivo, em que procuramos estabelecer diálogos com pessoas de diversas áreas do conhecimento, para, dessa forma, ampliar as leituras e visões sobre o trabalho. [...] Sendo um livro em processo, como todos de certa forma os são, no sentido em que reverbera e se prolonga nas discussões que provoca, cabe a você leitor complementar, e até mesmo escrever, as páginas que estão por vir”.
- ⁸ Expressão de Bourdieu (ver *O Poder Simbólico*, 1989, p. 55)
- ⁹ O texto completo do release encontra-se em Firmeza (2007, p.31)
- ¹⁰ Em uma das reportagens publicadas após o acontecimento, Geijutsuka é chamado de “desmaterializador” (Entrevista a Mônica Bergamo, *Folha de S. Paulo*, 12/01/2006).
- ¹¹ Ver Bourdieu (2003, p. 106-107)
- ¹² Reproduzido em reportagem de Suzana Velasco (jornal *O Globo*, 23/01/2006).
- ¹³ Em entrevista a Nardélia Martins, em 13 de novembro de 2007, a então editora do caderno Vida & Arte, Regina Ribeiro, confirmou que o *release* foi a única fonte para o texto redigido pela repórter.
- ¹⁴ Reproduzido em reportagem de Suzana Velasco publicada no jornal *Zero Hora* (Porto Alegre, 24/01/2006).
- ¹⁵ O autor do texto é o jornalista cearense Ricardo Sabóia <www.overmundo.com.br>.
- ¹⁶ Depoimento concedido em entrevista para a monografia de Nardélia Martins, em 13 de novembro de 2007.
- ¹⁷ Em entrevista para Nardélia Martins, realizada em 14 de outubro de 2007.
- ¹⁸ No sentido aqui mencionado, merecem registro as crônicas de Airton Monte (Artista Conceitual, jornal *O Povo*, 18/01/2006), Affonso Romano de Sant’anna, (Mordendo o próprio rabo, *Correio Braziliense*, 29/01/2006) e Fernando Costa (Vou cuspir no seu túmulo, jornal *O Povo*, 28/01/2006).
- ¹⁹ Originalmente publicado em <<http://www.ricardokelmer.net>> e reproduzido em Firmeza (2007, p. 100).