

## O escultor, a deusa e as histórias de canibalismos

*Elisa de Souza Martinez (UnB – PUC-SP)*

### Resumo

O texto apresenta uma análise da fotografia *O escultor e a deusa* no contexto situacional do Núcleo Histórico *Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, da XXIV Bienal de São Paulo. Na abordagem, são articulados os pressupostos teóricos da Semiótica Discursiva e evidenciam-se as relações sintático-semânticas que emergem da relação do discurso plástico analisado com o contexto da exposição de arte, assim como o tratamento dos temas e das figuras, nos níveis discursivo, narrativo e fundamental. Trata-se, ainda, da iconicidade específica deste discurso fotográfico.

**Palavras-chave:** semiótica plástica, intertextualidade, fotografia.

### Contexto situacional

O discurso visual analisado, a fotografia, está localizado no evento constituído como uma rede de discursos visuais e verbais que mantém uma relação de interdependência e cuja estrutura física de montagem (distribuição de painéis, localização das obras e textos de parede, e iluminação) permite a percepção de “ângulos de ataque”<sup>i</sup> a partir dos quais o público é seduzido para ver uma obra entre outras, com as quais estabelece relações formais e, num segundo momento da leitura, semânticas.

A antropofagia é a questão central para a XXIV Bienal. É a resposta “desafiadora” dada à pergunta formulada na busca de uma visão não-eurocêntrica para a materialização do discurso curatorial: “Qual o momento denso na história da arte no Brasil?”<sup>ii</sup>. A partir da decisão, da curadoria do evento, de transformar a idéia de densidade<sup>iii</sup> em conceito operacional, o conjunto de obras selecionadas constitui a complexidade conceitual da “antropofagia” e permite leituras que, tanto sincrônicas quanto diacrônicas, têm como marco histórico a publicação do *Manifesto Antropófago* em 1928<sup>iv</sup>. No discurso curatorial, a amplitude conceitual da antropofagia como uma questão que permeia a formação da identidade cultural brasileira é “centrífuga como montagem de um *thesaurus*”<sup>v</sup> e proporcionada pela “compreensão do processo histórico da cultura brasileira, da latência permanente de modos antropofágicos, desde o século XVII, com o poeta Gregório de Mattos”<sup>vi</sup>. Nas palavras do curador geral do evento “pela primeira vez, uma exposição integra diretamente questões específicas da cultura brasileira integrada numa discussão com a arte ocidental”<sup>vii</sup>. Deste modo, o Núcleo Histórico apresenta um conjunto de histórias de canibalismo que articula, nas subdivisões do espaço expositivo, pequenas mostras em torno de movimentos artísticos, períodos e artistas seminais para a apreensão da antropofagia e seus desdobramentos além do contexto histórico e geográfico da publicação do manifesto de Osvald de Andrade.

A fotografia é vista por ter sido selecionada para integrar um percurso pela história da arte, por um certo contexto<sup>viii</sup> que lhe confere o estatuto de discurso. O contexto institucional, a Bienal como um todo, não é apenas o edifício onde as obras são expostas. As instituições artísticas proporcionam uma legitimação das obras que expõem porque também essas “têm o estatuto de signos de uma linguagem, isto é, de objetos semióticos”<sup>ix</sup>.

Para a presente análise, os elementos contextuais a serem considerados restringem-se à história da arte, conforme articulada no contexto em que a fotografia *O escultor e a deusa* é exposta e no qual tem pertinência semiótica<sup>x</sup>. A inclusão na presente análise de elementos contextuais da história da arte, que contribuem para a identificação de temas do discurso visual fotográfico, tem por princípio uma perspectiva semiótica na qual “tanto o contexto, quanto o texto propriamente dito, compõem juntos uma única realidade significativa que os engloba e na qual interagem”<sup>xi</sup>.

A pequena figura da deusa que nasce, que surge da abertura dos lábios do rosto, apresenta configuração semelhante à da *vênus* do Paleolítico, considerada pelos historiadores da arte um provável emblema da veneração da sexualidade feminina, da gestação e da abundância. Como a *vênus* do Paleolítico, a deusa é executada de modo quase esquemático, com destaque para os seios que constituem com quadris, coxas, barriga, braços e cabeça uma composição de formas arredondadas.

A imagem da deusa cujo nascimento ocupa a posição vertical central pode ser encontrada também na pintura *O Nascimento de Vênus* (1485), de Sandro Botticelli. Uma das pinturas mais conhecidas desse artista da Renascença, nela o tema do renascimento do ideal de beleza da Antiguidade Clássica é figurativizado pelo (re)nascimento da *vênus*, a deusa do amor que era freqüentemente incluída nas obras de arte desse período. A imagem da *vênus* de corpo alongado, cuja superfície é tratada com camadas translúcidas sobrepostas, torna-se semelhante às esculturas do período gótico e às esculturas clássicas de superfície uniforme e modelado suave das formas. Por essas características, parece não pertencer ao mundo dos humanos, apesar de assemelhar-se a esses e posicionar-se como uma mulher que esconde parcialmente sua nudez. Essa *vênus*, uma deusa, nasce com forma humana, suportada pela metade da concha que se abriu.

Na fotografia, a configuração dada aos lábios do rosto para figurativizar o nascimento da deusa, como se estivesse nascendo do corpo de uma mulher, posiciona o enunciatário diante de uma metáfora. O órgão sexual feminino é substituído pelos lábios de uma boca em determinada

configuração, semelhante à configuração daquele. Em outra pintura, cujo título é *A origem do mundo* (1867), de Gustave Courbet, vê-se o torso de um corpo feminino nu com as pernas abertas, o que permite ao enunciatório confrontar-se com o órgão sexual feminino situado em primeiro plano. Este corpo deitado, do qual vê-se apenas a parte inferior do torso, é tratado com um realismo que o diferencia da imagem quase virginal da Vênus de Botticelli. A sexualidade, a vida e a reprodução humana são figurativizadas nos volumes da carne que domina o enquadramento.

Em um momento mais recente da história da arte, um desenho de Judy Chicago, *Female Rejection* (1974), apresenta a figura de uma vagina que, na iconologia da produção de artistas feministas da década de setenta, está radicalmente relacionada aos sentimentos sexuais e às fantasias eróticas despertadas pela exploração visual de seus próprios corpos.

### **Nascimento ou regurgitação**

A fotografia *O escultor e a deusa* (1995, 100 x 80cm) está situada no espaço expositivo dedicado aos movimentos “Dada e Surrealismo”. Encontra-se neste mesmo espaço as obras de: André Masson, Francis Picabia, Max Ernst, Vik Muniz e Salvador Dalí. Dentre obras de vários formatos e técnicas, incluem-se as fotografias de Vik Muniz e Murillo Meirelles, sendo que este último não é artista selecionado pela curadoria, ou citado em catálogo como tal, mas sim o autor da fotografia que apresenta o escultor Ernesto Neto em uma determinada situação, em uma pose. Esse escultor tem obras em outro segmento da Bienal, a exposição “Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros”, e a fotografia no Núcleo Histórico é um retrato do mesmo realizado por Murillo Meirelles, mas em cujos créditos o destaque dado ao retratado faz acreditar que este seja, de fato, o autor da fotografia.

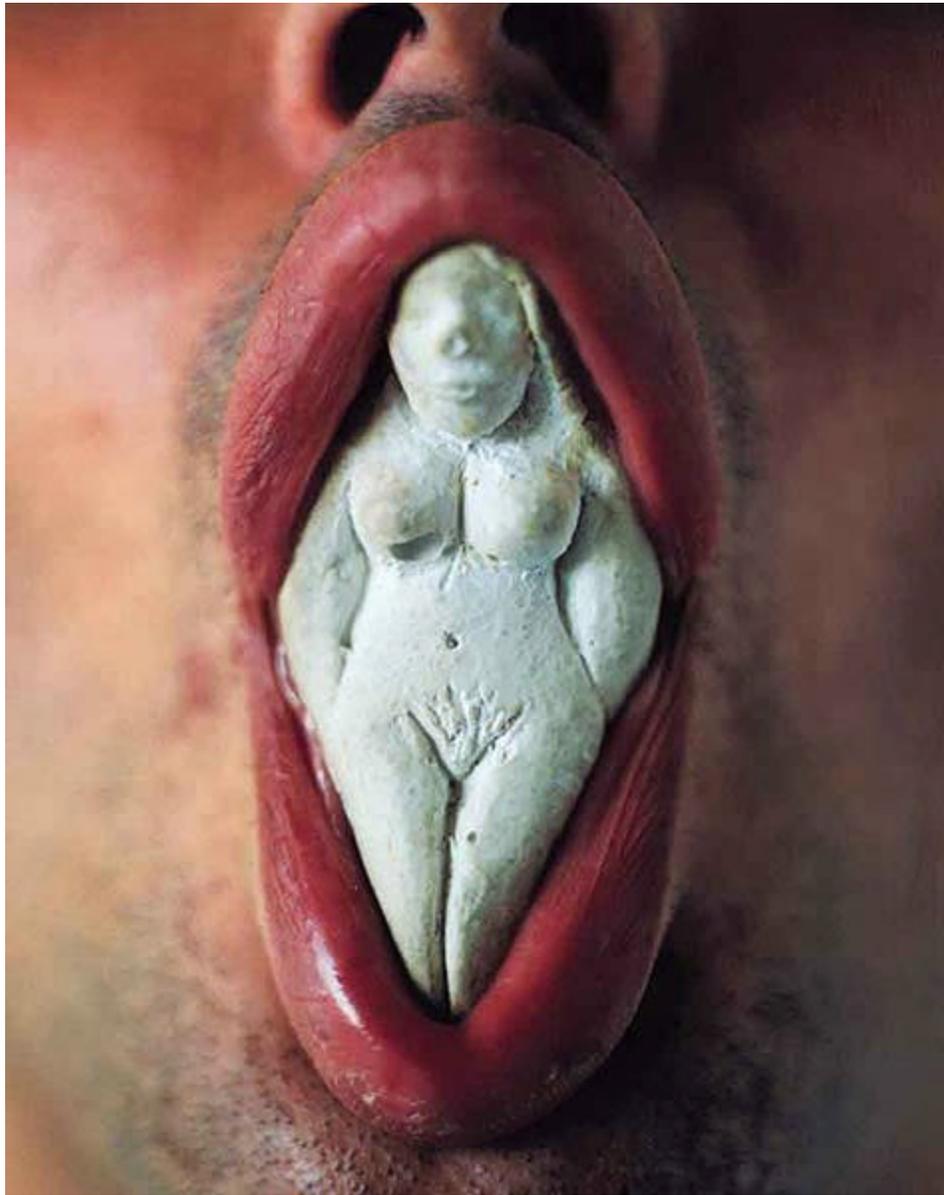
Em *O escultor e a deusa* (ver Fig.1) vemos uma imagem de mulher que nasce da boca do escultor. Ao defini-la desse modo pensamos imediatamente na inversão de papéis, ou que a cena representa uma situação inverossímil. Homens não geram seres, e objetos não nascem de eventos biológicos, mas sim de culturais. O que vemos não é o que parece ser. Num primeiro momento a tensão entre esse parecer e esse ser deve-se à capacidade que a fotografia, ou quase todas as fotografias, sobretudo as coloridas, têm para “figurar qualquer coisa que parece da ordem do inapreensível e do instantâneo: por exemplo, uma ‘expressão’ tal que a imagem vai de imediato

pôr-se a ‘viver’ e a ‘falar’, que o corpo ou o olhar fixados no papel vão dar a impressão de serem animados e se tornar diante de nós algo mais do que são como simples morfologias<sup>xii</sup>.

A descrição da fotografia, da situação que é registrada na fotografia, permite identificar os elementos do mundo natural e a ilusão referencial obtida por meio da interação de suas configurações<sup>xiii</sup>. Ou seja, o efeito de sentido de realidade em que o que se vê é análogo ao parto biológico de um ser é obtido com um conjunto de procedimentos que produz a imagem mais convincente e apropriada, uma imagem do mundo<sup>xiv</sup>.

Esse tema, o do nascimento, não é descrito pelo título. Este, de fato, descreve apenas o que devemos ver: *O escultor e a deusa*. Não há, entretanto, na figura masculina um traço que a apresente como a de um escultor. A única ação praticada não é a de transformar pela ação de suas mãos e de ferramentas apropriadas um bloco de matéria em forma acabada. A sua ação é abrir a boca para permitir que uma figura feminina torne-se visível ou, retornando à metáfora, para que possa nascer. Nasce de um rosto do qual os traços masculinos não são apagados.

Homens e deuses pertencem a mundos diferentes. Suas naturezas são diferentes. Deste modo, a natureza da matéria da deusa é diferente da matéria do escultor. Diferentemente da vênus do Paleolítico, confeccionada em argila, esta é confeccionada em gesso. Na argila a figura é modelada, no gesso ela é esculpida. A argila, a terra, funde-se com a carne, com a vida que nela germina ou se decompõe. Os nutrientes da terra são absorvidos pela carne. Por outro lado, o gesso não se funde com a terra, sendo incompatíveis entre si. Uma porção de terra pode ser assimilada pela digestão humana, mas não uma porção de gesso. Esse é rejeitado pelo processo de digestão, de assimilação, e, conseqüentemente, expelido. Para acentuar a diferenciação de suas posições no discurso visual, a carne do rosto tem suas próprias cores e a deusa tem a brancura do gesso.



**Fig. 1.** Murillo Meirelles, *O escultor e a deusa*, 1995. Fotografia em cores, 100 x 80 cm. São Paulo, Galeria Camargo Vilaça (reprodução).

Comentando sobre as práticas canibais do Brasil durante o período colonial, Frank Lestringant afirma que “segundo as crenças indígenas, a força da procriação pertencia aos machos”<sup>xv</sup>. Deste modo, os filhos de índios prisioneiros com as índias da tribo eram comidos, mas os filhos de índias prisioneiras com os índios da tribo eram poupados da morte. Ser rejeitado pelo índio antropófago constituía-se num processo que Claude Lévi-Strauss “poderia qualificar de antropoêmico (do grego *émein*: vomitar)”<sup>xvi</sup> em que os prisioneiros não alcançavam o êxtase,

paradoxal, da fusão simbólica com o outro. Mas o vômito, a regurgitação que fora testemunhada nos rituais de antropofagia dos índios brasileiros, têm o valor simbólico ligado à ingestão de carne humana, confirmando sua incomestibilidade<sup>xvii</sup>.

O contexto imediato para *O escultor e a deusa* é a sala do Surrealismo europeu e para esse movimento artístico existe um “símbolo perfeito da erótica sadiana”<sup>xviii</sup>: o louva-a-deus. No artigo *“La mante religieuse, de la biologie à la psychanalyse”*, de Roger Callois, a quem André Masson dedicou alguns de seus desenhos de louva-a-deus, publicado em 1934, lê-se que “o inseto é um matador apenas por lubricidade”<sup>xix</sup>. Isso significa que, de acordo com o entomólogo Raphael Dubois, o inseto “se decapitado, executa melhor e mais demoradamente os movimentos reflexos e espasmódicos próprios da *copula*”<sup>xx</sup> e que, talvez, “a fêmea do louva-a-deus, ao decapitar o macho antes do acasalamento, não teria por finalidade obter, mediante a ablação dos centros inibidores do cérebro, execução mais prolongada e melhor dos movimentos espasmódicos do coito, de tal forma que, em última análise, fosse o próprio princípio do prazer que lhe ordenasse a morte do amante”<sup>xxi</sup>. Para André Masson “o canibalismo é feminino”<sup>xxii</sup>.

## Temas e figuras

Se o ato de fotografar for considerado, essencialmente, como um ato de não intervenção<sup>xxiii</sup>, a leitura do discurso visual fotográfico se fará sempre como se o enunciatário estivesse contemplando passivamente um discurso com o qual não lhe é possível interagir. Entretanto, a atualização da linguagem fotográfica permite considerar a sedução sensorial do enunciatário para a presença de elementos como cor, textura, luz e escala. Neste caso, a persuasão, segundo o saber do enunciatário, manifesta um juízo positivo da competência deste. Mesmo que ao vê-la no espaço expositivo torne-se ainda mais evidente sua bi-dimensionalidade, situada por trás de um vidro, e o olhar que viu aquela mesma cena através do visor de vidro de uma câmera, a ilusão proporcionada por sua verossimilhança com o mundo natural pode nos levar a senti-la como se fosse “real”<sup>xxiv</sup>.

O que vemos é uma deusa esculpida que emerge da boca aberta de um rosto masculino. Essas são as figuras do discurso visual que analisamos, que nos remetem ao mundo natural, e que permitem classificá-lo como um texto figurativo<sup>xxv</sup>. Se adotamos uma perspectiva de continuidade entre as figuras e os temas desse mesmo discurso, identificamos os últimos como:

sustentação, nascimento, geração e complementaridade. Constrói-se um simulacro de realidade a partir da utilização dos recursos para descrever e representar oferecidos pela linguagem fotográfica.

Os temas identificados são, por sua vez, realizações de esquemas narrativos<sup>xxvi</sup>. Há uma performance em que a deusa emerge devido à conformação de suas dimensões à abertura oval da boca e à sustentação que esta lhe proporciona. A performance realizada é tematizada como o nascimento da deusa, através da boca aberta do homem. E esse nascimento, essa geração, é figurativizado pela boca em forma de ovo, que remete às imagens de geração da vida. Os orifícios ovais das narinas do rosto masculino, que remetem ao momento da primeira inspiração, que marca o nascimento. Os seios, o ventre, a cabeça e os membros da figura feminina, de configuração externa também oval<sup>xxvii</sup>.

A ocupação de uma posição no mundo natural, o dos objetos reais, é figurativizada na verticalidade de sua posição que pressiona os lábios no sentido contrário ao de sua extensão. Deste modo, em contraposição à feminilidade da forma oval obtida pela posição dos lábios do homem tem-se a representação fálica da deusa. O nascimento da deusa, gerada por um homem, é tematizado como uma passagem, figurativizada pelos lábios que formam uma moldura oval vermelha. Associada a essa última tem-se a figurativização de outro tema: o da complementaridade. Masculino e feminino são necessários à criação. Ou podemos dizer que há um hermafroditismo que figurativiza a criação situada como conceito complexo.

Podemos dizer que os lábios vermelhos, vivos, do homem (e o ressecamento aparente da pele é um traço de masculinidade) é a figura que remete ao nascimento de seres no e para o mundo, resultante da fusão de dois princípios, masculino e feminino. Esse hermafroditismo não é encontrado nem na deusa, cujas formas são obviamente femininas, e nem na pele do rosto, em que o crescimento da barba é visível. Nesse percurso figurativo vê-se a boca de um rosto masculino que sustenta a deusa e que, ao conformar seus lábios ao contorno externo das formas desta para melhor revelá-la, deixa-se contagiar por sua feminilidade e assume a forma dos lábios do sexo da mulher, da mãe. Mas a erupção não liberta totalmente a deusa de sua condição anterior, oculta pelos lábios que ainda não estavam abertos, do local do qual emerge. Tanto ela depende da boca para ser vista quanto a boca depende de sua configuração para adotar a forma que se vê. Essa situação de interdependência reafirma a pontualidade, a instantaneidade do discurso fotográfico.

A boca, a forma obtida pela posição dos lábios, está no centro, posicionada verticalmente. A verticalidade desta forma acompanha a verticalidade do retângulo da fotografia, alongando-o. Acima da boca vê-se, em segundo plano, as narinas levemente fora de foco. A barba aparada é mais nítida na proximidade da boca e seu distanciamento é figurativizado pela ausência de foco, que a transforma em textura nebulosa. Os lábios emolduram uma figura de mulher esculpida com formas arredondadas: rosto, nariz, seios, braços, quadris e pernas. A marca dos pelos pubianos indica maturidade sexual e os lábios carnudos entreabertos a disponibilidade para exercê-la. O ponto que marca o umbigo quase coincide com o centro geométrico da foto e está na altura dos cantos laterais da boca.

Quanto à disposição geral dos elementos, a composição é simétrica. Uma marca casual do ato de esculpir é visível na parte inferior do seio esquerdo e, em contrapartida, o cabelo que cobre os ombros é visível apenas no lado direito. Os elementos externos à forma oval da boca reiteram a circularidade e a simetria de seu contorno, mas, apesar das formas arredondadas, são linhas oblíquas que definem as separações entre os membros da figura: cabeça e tronco, braços e tronco, pernas e tronco. Desenhando a linha que une os cantos da boca definimos dois triângulos invertidos e unidos pela base: acima da linha o triângulo ascendente com vértice no topo da cabeça da figura e abaixo da mesma linha o triângulo invertido cujo vértice está na linha de separação das pernas. O movimento ascendente do triângulo superior, reiterado pelo triângulo formado pelas narinas no topo da foto é compensado pela direção descendente do triângulo abaixo da cabeça, do triângulo do púbis e pela força da angulosidade da ponta das pernas. Esse equilíbrio e as compensações formais que o produzem, mantém a simetria do conjunto.

A luz, a iluminação, também é distribuída de modo a enfatizar a simetria. O lado esquerdo do rosto é iluminado e o lado direito está na penumbra. A luz é refletida na superfície dos lábios apenas no lado esquerdo. No lado direito dos lábios a cor é mais densa, sobretudo na borda interna mais próxima à deusa, e as formas são modeladas pela sombra. Os sulcos que definem o contorno das formas da figura feminina tornam-se mais evidentes pela sombra que concentram.

A forma que envolve a deusa, os lábios, está em primeiro plano. Sua cor, vermelho sangue, vivo, marca a separação de duas situações, ou dois espaços. Liberta, porque se abre para que a deusa possa sair, e contém, porque a sustenta no espaço e a protege do exterior. Oculta mãos e pés que, caso existam, podem servir-lhe de base. O vermelho dos lábios remete ao sexo feminino, ao parto, ao sangue, ao nascimento. Esses lábios que se abrem para que alguém possa

nascer são análogos aos do sexo feminino, que pertence a um sistema de reprodução humana. Mas, na realidade, o que nasce da boca são palavras e cantos, atos de linguagem, qualquer linguagem.

O material utilizado para a confecção da deusa não está recoberto por tinta. Apresenta-se como é, conforme foi esculpido. É branco, como branca seria a folha de papel antes de receber textos, palavras. É fria, mas suas formas são sensuais. Está no limiar entre um estado inanimado e outro animado. Não tem cor e não tem olhos (espelhos da alma). Está quase em estado bruto, e está quase viva. É matéria trabalhada, mas não encoberta. Sua superfície é totalmente enfocada, definida, e a sombra permite evidenciar os relevos das formas sem encobri-las. A aspereza e a opacidade da superfície da matéria contrasta com a lisura e o brilho refletido nos lábios, cujo vermelho carnal envolve o branco do mesmo modo que a carne viva envolve, recobre, os ossos que estruturam os corpos.

### **Ponto de vista e debreagem**

Um recurso técnico é utilizado para definir duas áreas na foto. A fronteira entre ambas é a linha externa, contínua, da boca. Em seu interior tudo está em foco: lábios e deusa. Na área que lhe é externa as superfícies tornam-se bruscamente desfocadas. São essas marcas da enunciação no enunciado que identificam a enunciação enunciada. Há um conjunto de elementos que, focados em primeiro plano, apresentam-se para serem tocados pelos olhos e, quase, sentidos pelo tato do enunciatário. O rosto, em segundo plano, não está próximo do enunciatário, é desfocado e, deste modo, sua materialidade não pode ser apreendida. O foco traz para perto do sujeito o que deve ser sentido por ele e, em direção oposta, afasta-o do que está fora de foco.

Ao privilegiar um plano, ao limitar a definição de foco a uma área e não apresentar todos os elementos de modo mais real e objetivo utiliza-se uma estratégia que revela a fonte de enunciação<sup>xxviii</sup>, explicitada nas marcas de seu ato de produção, do ponto de vista da câmera fotográfica. O enquadramento e a distância focal definem o ponto de vista da câmera fotográfica. Se identificamos nesses procedimentos a instauração de marcas no discurso que projetam as categorias de pessoa, espaço e tempo da enunciação no enunciado, temos aqui uma debreagem enunciativa<sup>xxix</sup>. A delimitação da distância focal marca o local (aqui) que pode ser explorado e sentido em sua proximidade com o enunciatário e, conseqüentemente, com a enunciação. Em

contrapartida, as áreas fora de foco ocupam um local indeterminado que se opõe ao aqui como um alhures. Partimos, portanto, da definição de duas áreas para definir a debreagem espacial enunciativa. A definição focal nos conduz à sensação proporcionada pela definição das superfícies, cores, texturas e sensações (agradáveis ou não aos sentidos) de proximidade dos objetos do enunciatário, que pode, portanto, tocá-los. Essa convocação dos sujeitos para interagir, ainda que visualmente, com a imagem caracteriza a debreagem actancial enunciativa. E, finalmente, ao proporcionar a sensação de que o enunciatário é uma testemunha do que está ocorrendo no instante mesmo do acontecimento, que o momento testemunhado é concomitante ao da enunciação, descreve-se a debreagem temporal enunciativa. O tempo se ordena em relação a uma demarcação constituída no texto<sup>xxx</sup>. Ao agora do texto todas as ações são simultâneas: o momento em que a boca aberta sustenta a deusa.

Não nos referimos aqui a ponto de vista do sujeito/fotógrafo, mas sim ao sujeito semiótico, pressuposto, cujas marcas são encontradas no enunciado: o enunciador. A relação de reciprocidade, também pressuposta, nos conduz ao seu correspondente, o enunciatário, e permite localizar o ponto de convergência em que ambos se situam no enunciado. Podemos mesmo dizer que, embora o fotógrafo tenha produzido a fotografia com dimensões, enquadramento, cor e superfície próprias, é no ato da enunciação, de produção do enunciado a partir de seus constituintes, que o enunciatário é situado em um tempo e um espaço definidos no enunciado. A transição brusca entre o que está em foco e o que está fora de foco situa dois momentos: o da deusa de gesso que surge por entre os lábios entreabertos, e o do rosto masculino que expulsa pela boca a deusa esculpida. O olhar não é levado a seguir, a acompanhar, a pele do rosto até o limite da foto.

### **Iconicidade e enunciação manipulatória**

Em um de seus textos<sup>xxxi</sup>, Floch considera a iconicidade uma qualidade inerente ao objeto fotográfico ou, considerando a produção de um efeito de sentido de “realidade”, o estatuto (modal) veridictório da dimensão figurativa do discurso fotográfico. Define, neste caso, que o “icônico” corresponde a, exclusivamente, apenas um dos termos de segunda geração do quadrado

semiótico do *ser* e do *parecer*: a verdade, em que há correspondência entre a manifestação e a imanência<sup>xxxii</sup>.

Descreve-se o *fazer-crer* como um fazer-fazer na medida em que o fazer interpretativo do destinatário resulta numa performance: o *crer*. Entretanto, o objeto do fazer-crer na fotografia analisada por Floch é a “fidelidade”, a “semelhança do quadro com a realidade”<sup>xxxiii</sup>.

Na fotografia de Doisneau, o dono do cão em primeiro plano opta por olhar o quadro que está sendo pintado por um pintor sobre a Pont des Arts e ignorar a modelo, que diferentemente do que está sendo pintado, não está nua. Na fotografia de Meirelles, a identificação do tema “nascimento” depende do ponto de vista do enunciatário. A figurativização deste tema, a imagem de uma figura feminina que é expulsa pela boca do rosto masculino, é tão “verdadeira” quanto a “realidade” fotografada: uma pequena figura talhada é emoldurada pelos lábios de um rosto humano. Destaca-se, aqui, o fazer interpretativo do enunciatário que, como na fotografia de Doisneau em que o quadro pintado é visto tanto em si mesmo quanto em sua relação com a “realidade” circundante, conduz a dois enunciados figurativos.

Na identificação de um primeiro enunciado figurativo recorreremos à intertextualidade definida por Greimas, em que “a existência de semióticas (ou de ‘discursos’) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos”<sup>xxxiv</sup>. A configuração da boca assemelha-se à configuração do sexo feminino. A figura esculpida parece emergir, vir à tona, vir ao mundo, após forçar a sua saída por entre os lábios que se abrem tensamente. O segundo enunciado figurativo é constituído pelo que realmente são os elementos desse discurso fotográfico: um rosto masculino frontal do qual destaca-se a boca em primeiro plano que sustenta uma pequena escultura feminina.

Esses enunciados não constituem conflito, uma oposição entre o *parecer* e o *ser*. O enunciatário que, em seu fazer interpretativo, crê que é verdadeiro o que está apoiado em um fazer avaliador global que “não conduz em direção a uma figura, mas em direção à natureza do encadeamento das figuras e tenta homologá-las com o conhecimento que possui do mundo (como processo)”<sup>xxxv</sup>. Ou seja, enquanto o reconhecimento do caráter figurativo de um enunciado provém de um fazer interpretativo indutivo (pragmático), a atribuição de seu valor icônico, por meio de um contrato de veridicção, provém de um fazer dedutivo (cognitivo). Ao aceitar a figurativização de um nascimento, o caráter icônico de seu respectivo discurso, o sujeito manipulado ganha a abstração do mundo “real” e contempla o parto da deusa.

Na obra de Meirelles está presente a “concepção de fotografia poética” carregada de “uma ideologia surrealista que põe em destaque os antivalores da Normalidade”<sup>xxxvi</sup>. O artista surrealista se recusa a copiar a natureza, a criar ilusões referenciais e dedica-se ao ‘modelo interior’<sup>xxxvii</sup>, considerado mais subjetivo em relação ao que é conhecido e aceito por todos. Ou, ainda, o reconhecimento do modelo interior se dá a partir do que é percebido e descoberto sobre o mesmo e o outro modelo, exterior, das instituições da arte.

Nesse discurso, as figuras não se apresentam em conformidade com “os encadeamentos figurativos estereotipados”<sup>xxxviii</sup> que produzem a iconicidade. A pele do rosto é desfocada, e não reconhecível na sua singularidade. A boca, em sua configuração alterada não aparece em nenhuma de suas posições reconhecíveis. A ausência de foco e as alterações na configuração dos elementos do rosto fazem o enunciatário crer que o que vê não é “real”.

### **Oposição semântica**

A transformação da boca de um homem em elemento feminino e a acomodação da deusa aos limites verticais da boca são temas construídos e figurativizados no discurso, e conduzem a uma oposição semântica de base: transformação *vs* permanência. A boca se transforma em elemento sincrético da masculinidade do rosto e da feminilidade da deusa, da canibalização do masculino pelo feminino, e vice-versa.

Ainda que a configuração dos lábios conduza a uma dupla caracterização do gênero, a deusa é uma figura feminina e o rosto da pessoa é obviamente masculino. Há também um elemento cuja configuração é comum a ambos os sexos: o nariz, que não tem atributos exclusivos de masculinidade ou de feminilidade.

O nascimento é uma transformação de estados, mas ao olhar para esta fotografia, *O escultor e a deusa*, tem-se quase certeza de que tanto o rosto do homem quanto a deusa poderão retornar às suas configurações anteriores tão logo esse momento de tensão, o instante capturado pela fotografia, seja superado. Esse é o efeito de sentido que sobredetermina e dinamiza a configuração aspectual<sup>xxxix</sup>.

### **Elisa de Souza Martinez**

Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Obteve o grau de *Master*

in *Fine Arts* no Pratt Institute, New York, 1990. Na Universidade de Brasília, ocupou os cargos de Chefe do Departamento de Artes Visuais, Coordenadora de Graduação e Coordenadora do Laboratório de Ensino de Artes Plásticas. Editora das publicações *Jornada da Educação Artística: identidade e rumos da licenciatura* (1995) e *Guia Bibliográfico; subsídios para o ensino de artes plásticas* (1995), e editora convidada para a edição especial da Revista Humanidades, *Pensamento Visual*, n. 42 (1997). Membro do Comitê de Curadoria e Conselho da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e da Comissão Organizadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP/USP-FFLCH/CNRS:Paris).

<sup>i</sup> Termo utilizado pelo curador geral do evento, Paulo Herkenhoff, em entrevista concedida à autora em 7/12/98.

<sup>ii</sup> P. Herkenhoff, “Introdução Geral”, in Fundação Bial de São Paulo, *Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*, São Paulo, 1998, p.22.

<sup>iii</sup> *Ibid.*, p.22. A curadoria da XXIV Bienal de São Paulo iniciou-se com a tomada da ‘espessura do olhar’, na linha de Jean-François Lyotard em *Discours, figure*, como conceito operacional deslocado para a idéia de densidade. A espessura não deveria estar apenas na arte (muito menos seria sua ilustração como ‘tema’), na ação dos curadores e, sobretudo, na instituição.

<sup>iv</sup> O “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, foi originalmente publicado em *Revista de Antropofagia*, n.1, ano 1, maio de 1928, São Paulo.

<sup>v</sup> P. Herkenhoff, *op. cit.*, p.23.

<sup>vi</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>vii</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>viii</sup> A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*, trad. Alceu Dias Lima et al, São Paulo, Cultrix, s/d, p. 82. “Chama-se contexto o conjunto do texto que precede e/ou acompanha a unidade sintagmática considerada, do qual depende a significação. O contexto pode ser explícito ou linguístico, ou então implícito e, neste caso, qualificado de extra-linguístico ou situacional.”

<sup>ix</sup> Cf. E. Landowski, “Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura”, in *Significação*, 11/12, p.28.

<sup>x</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>xi</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>xii</sup> Cf. E. Landowski, “Masculino, feminino, social”, *Nexos*, 2, 3, p.17.

<sup>xiii</sup> A. J. Greimas e J. Courtés, *op. cit.*, p. 223. A ilusão referencial “pode ser definida como sendo o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito de sentido ‘realidade’, aparecendo assim como duplamente condicionada pela concepção culturalmente variável da ‘realidade’ e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica”.

<sup>xiv</sup> *Ibid.*, p. 187. Refere-se aqui à iconização como procedimento da figurativização, que “visa a revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo”.

<sup>xv</sup> F. Lestringant, *O canibal: grandeza e decadência*, trad. de M. M. Del Priore, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1997, p. 42.

<sup>xvi</sup> C Lévi-Strauss, citado por F. Lestringant, *op.cit.*, p.193.

<sup>xvii</sup> F. Lestringant, *op. cit.*, p.182.

<sup>xviii</sup> D. Ottinger, “Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana”, in Fundação Bial de São Paulo, *op. cit.*, 1998, p. 247.

<sup>xix</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>xx</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>xxi</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>xxii</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>xxiii</sup> S. Sontag, *On photography*, New York, Dell Publishing, 1977, p. 11.

<sup>xxiv</sup> A. J. Greimas e J. Courtés, *op. cit.*, p.487. “A ‘verdade’, para ser dita e assumida, tem de deslocar-se em direção às instâncias do enunciatário e do enunciado. Não mais se imagina que o enunciatário produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido ‘verdade’: desse ponto de vista, a produção da verdade

corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um *fazer parece verdadeiro* que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo.”

<sup>xxv</sup> A. J. Greimas e J. Courtés, *op. cit.*, pp. 185-186.

<sup>xxvi</sup> J. L. Fiorin, *Elementos de análise do discurso*, São Paulo, Contexto, 1997, p. 67.

<sup>xxvii</sup> A. J. Greimas e J. Courtés, *op. cit.*, pp. 186-187. “Dir-se-á, então, que a figurativização instala percursos figurativos e, se estes forem co-extensivos às dimensões do discurso, farão aparecer isotopias figurativas.”

<sup>xxviii</sup> Consideramos para análise dos efeitos de sentido produzidos a partir das especificidades da tecnologia fotografia a definição de uma fonte de enunciação, de “um ‘eu’ que fala” a partir das reflexões apresentadas no texto de Y. Fechine, “Standing Apart/Facing Faces: notas sobre vídeo-instalação e enunciação”, *Nexus*, 2(3): 122.

<sup>xxix</sup> J. L. Fiorin, *As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*, São Paulo, Editora Ática, 1996, p. 43.

<sup>xxx</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>xxxi</sup> J.-M. Floch, “Iconicidad: exposición de una enunciación manipulatória; analisis semiótico de una fotografia de Robert Doisneau”, trad. Gabriel Hernández Aguilar, in G. H. Aguilar (org.), *Figuras y estrategias; en torno a una semiótica de lo visual*, Mexico/Madrid, Siglo Veintiuno Editores, s/d.

<sup>xxxii</sup> A. J. Greimas e J. Courtés, *op. cit.*, p.333. “ A partir do esquema da manifestação (parecer/não-parecer), podem-se prever, numa primeira aproximação, quatro percursos suscetíveis de conduzir ao esquema da imanência (ser/não-ser): partindo do *parecer*, pode-se ‘demonstrar’ seja o *ser* seja o *não ser*; partindo do *não-parecer*, pode-se ‘demonstrar’ ora o *ser*, ora o *não ser*.”

<sup>xxxiii</sup> Cf. J.-M. Floch., *op. cit.*, p. 54

<sup>xxxiv</sup> A. J. Greimas e J. Courtés, *op. cit.*, p. 242.

<sup>xxxv</sup> Cf. J.-M. Floch. *op. cit.*, p.59.

<sup>xxxvi</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>xxxvii</sup> M. Nadeau, *História do Surrealismo*, trad. de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Editora Perspectiva, 1985, p. 75.

<sup>xxxviii</sup> Cf. J.-M. Floch. *op. cit.*, p.61.

<sup>xxxix</sup> A. J. Greimas e J. Courtés, *op. cit.*, pp.457-458.

## Apontamentos para uma semiótica sistêmica

*Ronaldo Henn (Unisinos-RS)*

### **Resumo**

O trabalho associa semiose com conectividades sistêmicas e a possibilidade metodológica de se investigar processos de produção através de uma cartografia das operações que se dão nessas conexões. Defende-se que qualquer semiose e, em especial, as que se engendram nos processos midiáticos, desenvolvem-se por interações entre sistemas em cujas conexões afloram-se questões relevantes na operacionalização dos mais diversificados formatos de linguagem. Aponta-se para uma semiótica de cunho sistêmico e sua importância na investigação dos processos comunicativos.

**Palavras-chave:** semiose, mídia e sistemas

A noção de semiose, central na Teoria dos Signos de Peirce, pode se transformar em importante ferramenta metodológica para investigação de processos que se dão no âmbito da produção de linguagens. Cecília Salles, em trabalho pioneiro (1992), já havia comprovado a pertinência dessa hipótese na aplicação da metodologia oriunda da Crítica Genética com o quadro conceitual oferecido pela semiótica de extração peircena. Outras pesquisas, sob sua batuta, ampliaram imensamente o leque de aplicabilidade dessa junção para as demais esferas de produção, que não apenas as vinculadas à literatura ou outras formas de arte. Poderia se pensar em uma semiótica de produção midiática a partir de pressupostos inaugurados nessa articulação. A esse quadro, agregaria perspectiva sistêmica, por entender que qualquer semiose e, em especial, a midiática, processa-se por interações entre sistemas em cujas conexões afloram-se questões relevantes na processamento dos mais diversificados formatos de linguagem<sup>xxxix</sup>.

Na medida em que a semiose proporciona transmutações de informações e sentidos em diversas instâncias, tanto sociais, quanto biofísicas, ela, no fundo, viabiliza conexões inter e intra sistêmicas. Partindo-se do pressuposto de que só existam sistemas abertos, no sentido de que trocam entre si, e com o meio ambiente, energia ou informação, as crises detonadas nesses processos, que se corroem pela entropia, são, também, crises semióticas.

Esboçou-se aqui três eixos através dos quais gostaria de articular essas reflexões: o vinculado ao conceito de semiose, o extraído dos postulados da Crítica Genética e o que emerge de uma visão sistêmica. Não me deterei na questão da semiose, cujo conceito já foi fartamente trabalhado e não valeria a pena, nos limites desse texto, recuperá-lo formalmente<sup>xxxix</sup>. Com relação à Crítica Genética, farei pequena síntese do que essencialmente importa para a questão proposta para chegar, imediatamente, ao núcleo em que esses eixos atravessam-se que estaria resumido na seguinte indagação: o que é uma visão sistêmica e qual a sua importância para se estudar processos comunicativos.

A Crítica Genética nasceu na França do final da década de 1960 a partir de problemas metodológicos que pesquisadores encarregados de organizar manuscritos

literários enfrentaram. Já na década de 1980, esse tipo de pesquisa desenvolve-se no Brasil, dando continuidade ao seu caráter inaugural, ou seja, detectar nos manuscritos deixados por escritores pistas que possam dar conta de particularidades e generalidades do processo.

Entre os pioneiros nas pesquisas de Crítica Genética no Brasil, destacam-se Philippe Willemart e Cecília Salles. A partir de *Crítica Genética* (Salles, 1992), Cecília desencadeou pelo menos dois saltos nessa área. Primeiro, deu substância teórica aos estudos, resultado de frutífero encontro com a semiótica de C.S. Peirce. Depois, ampliou a área de investigação, antes restrita aos manuscritos literários, para produções inventivas de todo e qualquer mídia, inclusive os mais recentes, que se expandem juntamente com os computadores. Através desse enfoque, o conceito estrito de manuscrito deixa de fazer sentido e é substituído pelo de "documentos de processo" que são todo e qualquer registro material do processo criador, independente das linguagens em que se inscreve.

Para Salles (1998), um dos pilares de Crítica Genética é a busca dos meandros da criação através dos rastros ou marcas deixadas pelos artistas durante o processo. Ou seja, estamos diante de uma proposta que enaltece uma espécie de materialidade da criação, cuja natureza é totalmente avessa aos postulados subjetivos ou movidos por epifanias que o senso comum alardeou sobre as obras de invenção. Entretanto, essas marcas consubstanciadas em esboços, rasuras, ensaios ou em processos variados que formam, no fundo, profundas camadas de semioses, estão presentes nas rotinas produtivas de qualquer mídia. A investigação desses meandros podem revelar dispositivos sistêmicos importante na configuração dos textos midiáticos, sobretudo no fluxo dessas conexões.

A visão sistêmica ou organizacional vincula-se a uma a perspectiva de abordagem do mundo que acolhe os fenômenos, os acontecimentos, a dinâmica das coisas, justamente a partir das suas conexões. No entendimento de autores como Edgar Morin (1986) e Jorge Vieira (1996), trata-se de uma tentativa de se superar toda uma tradição da ciência clássica que se pautou pela disjunção, pelo isolamento, por uma decomposição do mundo em unidades. Os procedimentos de isolamento e a exímia especialização não estariam mais dando conta de situações em que as complexidades atingem graus muito elevados. Além disso, algumas transformações acontecem exatamente no âmbito dessas conexões (Prigogine e Stengers, 1984) e provocam a transformação das unidades.

Na definição de Mário Bunge (1979) o sistema forma-se a partir de um agregado de elementos fixado por um conjunto de relações. O agregado deve, necessariamente, partilhar de certas propriedades em comum. A partir dessas propriedades, o sistema vai precisar de algumas condições, parâmetros, para poder constituir-se como tal. São eles: permanência, composição, identidades, complexidade, diversidade, autonomia, conectividade, estrutura, integralidade, organização e funcionalidade<sup>xxxix</sup>.

Essa definição armazena algumas sutilezas: O sistema não se reduz a um mero agregado. Esse agregado está circunscrito à uma idéia de totalidade. São partes conectadas que partilham de funções ou propriedades internas. Elementos que são, portanto, o ponto de partida para constituição do sistema e, conseqüentemente, para suas relações inter sistêmicas. Morin (1986: 99) defende que não basta associar

inter-relação e totalidade: é necessário ligar totalidade e inter-relação através da idéia de organização, concepção que, de fato, alicerça os três eixos que se pretende, aqui, entrecruzar. Os sistemas estabelecem-se a partir da articulação de determinados parâmetros. Um deles é a permanência que estaria ligado ao conjunto das condições iniciais que possam, de alguma forma, garantir a vida do sistema. O princípio da tendência à permanecer, segundo Vieira, parece estar associado a uma questão cosmológica oriunda da crise singular que teria desencadeado a expansão do universo. Em outras palavras, qualquer sistema deve ter um conjunto de condições iniciais para que o processo a ele inerente possa se desencadear em uma tendência à permanência. Esse dado vincula o parâmetro de permanência ao conceito de causação final da semiótica peirceana, que seria o processo que rege a condução de toda e qualquer semiose<sup>xxxix</sup>.

Outro parâmetro é a composição, que diz respeito à quantidade e à natureza, ou qualidade, dos elementos que irão compor o agregado. Esse componente definirá os níveis de simplicidade ou complexidade do sistema. A composição gera a partilha de propriedades em comum, coisa quem dará identidade ao sistema

Em um sistema de mídia, como o formado pelo jornalismo, algumas peculiaridades das suas rotinas produtivas são ilustrativas da configuração desses parâmetros. No seu percurso rumo ao noticiário, o dia a dia da redação começa com reuniões de pautas, geralmente envolvendo todas as editorias. Em tais encontros, via de regra tensos, os jornalistas fazem um balanço da edição, cotejam-na com o noticiário dos concorrentes para a verificação da ocorrência de "furos de reportagem" e compartilham críticas, às vezes nada amenas. A partir daí, planeja-se a edição enumerando-se as ocorrências, ou prováveis ocorrências, que possam merecer cobertura. Entram nessas listas de pautas tanto as matérias já publicadas, mas que por sua importância, dimensão, ou reverberação social, merecem acompanhamento, como as sugestões de acontecimentos que nem sequer foram checados. Os secretários de redação e editores definem quais as prioridades de cobertura e lançam-se, enfim, à produção da nova empreitada.

Essa atividade, conhecida como pauta (Henn, 1996), desdobra-se por toda a confecção do noticiário. Há inúmeras redes de conexões entre os componentes da redação em si, entre esses componentes com os demais setores da empresa jornalística e deles com todos os setores que atuam no palco social. Essas conexões, de forma direta ou indireta, vão atuar nas escolhas e definições da possibilidade de notícia.

Pode se garantir que a alma do funcionamento desse sistema é a pauta, detentora do poder catalisador dessas conexões. Todas as rotinas giram em torno desse processo de geração, seleção e exclusão, desde de, digamos, a mais cândida qualidade jornalística, que é a percepção do cheiro da notícia no mundo circundante, até as intervenções repletas de interesses pesados acionados dos andares acima das redações.

Nesse sentido, a pauta responsabiliza-se pela efetivação de praticamente todos os parâmetros sistêmicos, sobretudo o referente ao quesito "identidade". Na medida em que a projeção das notícias, com toda a codificação que lhe dá forma característica, passa inicialmente e por boa parte de sua produção pela pauta, é nela que se armazenam todo o repertório e potencialidades que delinham o universo

jornalístico. Portanto, ela dá identidade ao sistema, pois é detentora e produtora dos seus códigos.

O parâmetro identidade evidentemente não se restringe à pauta mas é acionado pelo conjunto que forma a linguagem jornalística. O jornalismo impresso delinea-se por um fluxo de códigos que ganha sua marca essencial nos processos diagramáticos de uma página. Há códigos específicos na concepção da notícia (fato surpreendente, relevância pública, carga dramática, etc., elementos já antecipados pela pauta) que, ao cruzarem-se com as fontes da linguagem verbal, vão prescrever formas típicas de redação noticiosa. A diagramação reforça tais códigos e em qualquer lugar do mundo reconhece-se a mancha gráfica de um jornal, supra-sumo da sua identidade.

Outro parâmetro importante a considerar é o da complexidade. Ela surge como parâmetro livre na idéia de que os sistemas vão assumindo determinados comportamentos em termos de organização de acordo com os a diversidade de elementos e de suas conexões. Quanto maior a possibilidade de diversidade conectiva, aumenta a complexidade e, conseqüentemente, a informação. E nesse cenário, emerge o problema da entropia e da organização.

O jornalismo é um sistema de alta complexidade que se organiza através de semioses múltiplas. As semioses que envolvem produção e consumo de noticiário estabelecem-se como a própria razão de ser da atividade e na qual formata-se sua condição de linguagem.

Colocando-se a questão de outra forma, pode-se dizer que o jornalismo, principalmente através do noticiário, mantém um embate constante com a realidade a sua volta e trabalha com princípios como o de organização e caos ou entropia e neguentropia. Isso ocorre, sobretudo, porque o jornalismo vive ao sabor de uma realidade que não se comporta de modo previsível. Uma das principais qualidades atribuídas a uma ocorrência para que se transforme em notícia é justamente sua capacidade de surpreender e, quanto mais, melhor. Ao mesmo tempo, o jornal é um produto industrial cuja confecção exige planejamento, previsibilidade. Também precisa de mecanismos não só de rápida percepção da realidade, mas de adequação a preceitos editoriais que na maioria das vezes ocultam interesses diversos.

Enfim, o jornalismo, nesse processo de recolher as ocorrências e transformá-las em notícia, precisa dar uma certa ordem no mundo cotidiano propenso ao caos. Mas sua natureza semiótica, profundamente conectada com esse mundo e a mercê de suas surpresas, torna essa missão, em alguns momentos, deficitária, o que não deixa de ser um alento. Acontecem verdadeiros surtos nessa “zona fronteira”, que se espraiam pelas páginas até que os códigos tão rigidamente instituídos pelas redações coloquem tudo dentro de uma certa normalidade. As notícias desaparecem, vítimas do desinteresse provocado pela redundância.

Propõe-se, portanto um modelo no qual existe uma “zona de turbulência” entre o sistema e seu entorno, formado por outros sistemas que se designam, aqui, como “fronteiras sistêmicas”. É nessa região que se dá o impulso produtivo da notícia, que estará às voltas com toda uma codificação de cunho cultural e técnico, cujos tentáculos de redundância, necessários, em certa medida, para fazer à entropia iminente, irradiam-se para o meio ambiente. Talvez nesse território desencadeie-se um dos principais embates que a linguagem jornalística espondeia.

Percorrer os caminhos dessa semiose via investigação dos processos de produção pode se transformar em importante ferramenta para o entendimento de certos fenômenos midiáticos. Nesse pressuposto, a conectividade surge como outro parâmetro fundamental. Trata-se da capacidade que o sistema tem de estabelecer as relações entre os seus elementos. Quanto maior a conectividade, mais chances ele tem de crescer, de avançar, de formar seu todo.

Na relação do sistema com o meio ambiente, há níveis de conectividade que se dão nas suas fronteiras. No caso do jornalismo, penso nos seguintes termos: Na feitura de um jornal, entendo-se sempre que o noticiário é a razão essencial de sua existência, o momento mais crucial é justamente a captação da notícia<sup>xxxix</sup>. Seus protagonistas principais, os jornalistas e as fontes, são, em função disso, responsáveis pela efetivação da conectividade.

Quando recebe a pauta que deve cobrir, o repórter já é orientado sobre as possíveis fontes que deverá consultar para coletar os dados necessários. Existem fontes oficiais, distribuídas em todos os escalões dos órgãos públicos, que fornecem uma informação filtrada de acordo com os interesses da instituição em questão. As melhores, entretanto, são as fontes dos bastidores, cujos relatos nem sempre aparecem nos jornais, porque precisam de checagem mais apurada.

Acredita-se que o bom jornalista seja aquele que usufrua de uma grande rede de fontes, condição para que uma matéria não seja apenas um emaranhado de dados oficiais e interesseiros. É fácil perceber quando uma cobertura limita-se a poucas fontes ou amplia as visões sobre os fatos. Basta perceber no texto escrito as diferentes versões ou observações. Quanto mais complexo o noticiário, maior o número de fontes consultadas pelo jornalista.

A relação com a fonte constitui um dos pontos de conectividade básica e ela já se institui no processo de pauta (Paillet, 1986). Praticamente todas as ações sociais hoje são desenvolvidas na expectativa da visibilidade midiática. Qualquer empreendimento, tanto da esfera pública como da privada, pressupõe o aparecimento na imprensa e existem profissionais incumbidos dessa função. Ou seja, existe uma tecnicidade na fonte que delimita, inclusive, uma forma de trabalho. As pressões de órgãos governamentais, não governamentais, políticos, empresariais e outros desdobram-se em duas frentes. A primeira, a mais óbvia, dá-se no esforço de entrar na pauta ou agenda das redações, seja através de relises, ou no plantio de informações que possam atizar a curiosidade dos repórteres. A segunda visa, ao contrário, omitir certas informações delicadas para o órgão. Sendo assim, há um esforço no sentido de que algumas notícias não saiam publicadas. E para isso, vale tudo, desde suborno até negociações entre as esferas acima das redações.

A relação fonte/repórter, portanto, é uma ponta da conectividade da redação com os demais sistemas e subsistemas que compõem o mundo circundante do jornalismo. Na outra ponta temos a relação com o público que pode, em determinados momentos, viver o papel de fonte, até mesmo no sentido de pautar matérias.

As conectividades internas se dão na relação dos atores que compõem as editorias, das editorias entre si, das editorias com as demais funções da redação, sobretudo as hierarquicamente superiores (secretaria de redação, direção de redação, conselho editorial), e há ainda toda uma rede com os demais setores da empresa

jornalística, nos quais destacam-se a circulação e os departamentos publicitários. Todos eles mantêm conectividade com sistemas externos que, em algum nível, podem interferir no produto final, a notícia.

Delimitar-se-á, portanto, com esses parâmetros, o sistema jornalístico como o composto pela redação e, no máximo, pelas forças internas da empresa que vão de alguma forma intervir no núcleo desse sistema, que é a notícia. Os demais pontos dessas conectividades serão considerados zonas fronteiriças de sistemas e subsistemas que integram um ecossistema fundamental, a sociedade<sup>xxxix</sup> e um metassistema amplíssimo delimitado pelo universo conhecido .

Em pesquisa destinada à dissertação de mestrado produzida no PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos, a aluna Maria Dulce Bosa Violli investiga as rotinas produtivas do jornal Diário Popular. Trata-se de publicação da empresa RBS destinada às chamadas *classes populares* e de grande êxito em termos de tiragem. Destacamos, de sua pesquisa, o seguinte relato:

*Às 16 horas participei de uma reunião de pauta com os editores, quando foram apresentados os assuntos que sairiam no dia seguinte, ao diretor do jornal, Ciro Martins.*

*Após ser apresentada e sentar-me próxima ao diretor ele iniciou a reunião com a seguinte frase, dita em tom de brincadeira: "Então, o que temos para vender jornal, amanhã?" Assim, de forma descontraída, cada editor apresentou o que tinha de pauta, algumas já desenvolvidas, pré-prontas.*

*Conforme o editor Adjunto, Alexandre Bach, até o fechamento do jornal, por volta das 23 horas, as pautas apresentadas poderiam cair em função do surgimento de outros assuntos mais interessantes. Por exemplo, até as 17 horas, quando encerrei a primeira visita ao jornal, a matéria de capa ainda não estava definida. E outros assuntos, ainda não conhecidos até aquele momento, foram publicados.*

*Na tarde do dia 13 de fevereiro, acompanhamos a repórter Cecília numa pauta sobre invasão de pulgas em uma rua na cidade de Sapucaia. Lá vamos nós, a repórter, o fotógrafo, o motorista e eu. No caminho, ainda em Porto Alegre, encontramos a polícia de choque com suas sirenes ligadas. Imediatamente, o fotógrafo do DG ligou para um fotógrafo da ZH para comunicá-lo da movimentação da polícia. A repórter fez o mesmo, avisando uma repórter do Diário, para que se informasse sobre o que estava acontecendo.*

*A repórter Cecília busca para sua matéria emoção, sensibilidade, sendo que uma de suas perguntas características era a seguinte: "...e como foi, como vocês estão se sentindo?" Cecília perguntou também como era viver em meio a tanta pulga, procurando coletar mais depoimentos dos vizinhos. Notamos inclusive o envolvimento que a equipe teve com a família, sendo que o próprio motorista segurou no colo uma das crianças da família. No caminho de volta para a redação, a repórter comenta que este tipo de matéria pode vir acompanhada de um determinado serviço, por exemplo, sobre como prevenir pulgas. Cecília afirmou que faltavam fotógrafos no DG. O fotógrafo que estava com ela respondeu que por isso o companheirismo entre os repórteres deveria prevalecer.*

Algumas marcas desse relato são significativas diante das formulações propostas. A começar pela reunião de pauta em que a faceta mercadológica da notícia, mesmo que exposta de forma irônica, ganha relevância. O jornalismo industrial, ao pertencer a um sistema econômico-social mais amplo, vincula-se conectivamente de forma definitiva a esse meio incorporando e ao mesmo tempo fomentando todas as suas contradições.

Na descrição do cumprimento da pauta, o cruzamento de semioses pré-codificadas instaura-se na imersão da repórter em seu meio/fonte substancial: a rua. Comboio formado pela Polícia Militar sinalizado por sirenes já integra o sistema de acontecimentos potencialmente noticiáveis exigindo tomada de decisão rápida por parte da profissional.

O Diário Gaúcho, na condição de jornal popular, institui codificação particular, herança do jornalismo sensacionalista que toma fôlego ainda na segunda metade do século XIX. Nesse sentido, pautas pitorescas ou mesmo esdrúxulas ganham primazia, como o drama de casa infestada por parasitas. Mesmo que a repórter esteja muito ciente que, pelas regras codificadas no seu veículo em particular, ela deva extrair tons dramáticos e emocionais da cobertura, ela aposta que esteja prestando um serviço comunitário.: o jornalismo na condição de sistema que organiza e dá algum sentido relevante à realidade social.

Incorpora-se aqui a hipótese de que o cotidiano é definido ou mesmo construído pelo sistema jornalístico, no sentido de que a sociedade ocupa-se diariamente com aquilo que os jornais exploram como seus fatos e temas<sup>xxxix</sup>. Há, nessa perspectiva, uma sobreposição de jornalismo no meio ambiente social, de tal forma que se atribui ao sistema jornalístico um poder descomunal. Ao organizar as ocorrências e estabelecer suas angulações, o jornalismo *apropria-se* dos acontecimentos impondo-a ao meio já com suas devidas transmutações.

O potencial informativo dos acontecimentos é como que *sugado* pelo sistema jornalístico, processo que se sucede nas conexões com os sistemas fronteiros, desde os níveis empresariais e políticos, até os mais cruciais, desenvolvidos entre jornalistas e fontes. Esse fenômeno possui um comportamento parecido com aquele descrito por Prigogini quando propõe a sua Teoria das Estruturas Dissipativas. Os jornais impõem suas codificações ao ecossistema que, ato contínuo, passa a se comportar de acordo com aquilo que os meios preconizam.

Articular esses pressupostos em uma perspectiva metodológica que possa viabilizar uma espécie de cartografia dos sistemas produtivos de linguagem sugerem-nos ricas possibilidades na direção de uma semiótica da produção com perspectiva sistêmica.

### Referências Bibliográficas

- ALSINA, M. R. (1989), *La Construcción de la Notícia*. Barcelona: Paidós.  
BUNGE, M. (1979), *Treatise on Basic Philosophy – vol. 4: A World of Systems*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.  
HENN, R. (1996), *Pauta e Notícia, uma Abordagem Semiótica*. Canoas: Ulbra

- \_\_\_ (2000), *Semiose e Processos Comunicacionais*, in *Mídia e Processos de Significação*. São Leopoldo: Unisinos.
- LIMA, E.P. (1981), *O Jornalismo Impresso e a Teoria Geral dos Sistemas: um Modelo Didático de Abordagem*. Dissertação de Mestrado apresentada à ECA/USP.
- \_\_\_ (1993), *Páginas Ampliadas*. Campinas: Unicamp.
- Mainzer, k. (1994), *Thinking in Complexity*. New York: Springer-Verlag.
- McCOMBS, M. e SHAW, D. L. (1972), “The agenda-setting functions of the mass media”. *Public Opinion Quarterly*, n. 36.
- MORIN, E. (1986), *O Método I, A Natureza da Natureza*. Mira-Sintra: Europa-América.
- PAILLET, M. (1986), *Jornalismo, o Quarto Poder*. São Paulo: Brasiliense.
- PRIGOGINE, I. e STENGESM I. (1984), *A Nova Aliança, a Metamorfose da Ciência*, Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- RIVADENEIRA PRADA, R. (1985), *Periodismo: la Teoria General de los Sistemas y la Ciencia de la Comunicación*. México: Trillas.
- SALLES, C. (1992), *Crítica Genética*. São Paulo: Educ.
- \_\_\_ (1998), *Gesto Inacabado*. São Paulo: Annablume.
- VIEIRA (1994), *Semiótica, Sistemas e Sinais*. Tese de Doutorado apresentada na PUC de São Paulo.
- \_\_\_ (1996), “Caos e Semiótica”, *Revista Face*. V. 5, nº 1 jan7jul. 62-68