

Análise semiótica de uma reportagem sobre uma exposição do pintor Lucian Freud¹

Gilmar Hermes²

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Resumo

Este artigo faz uma análise semiótica da reportagem “Humanismo Incômodo”, publicada pela revista *Bravo!* em junho de 2013, que trata da mostra das obras de Lucian Freud no Museu de Arte de São Paulo. Fazendo uso de conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce, identifica-se ícones, sinsignos e legissignos ao longo da reportagem, como elementos constituintes do texto. A matéria jornalística é vista como um signo, que tem como objeto dinâmico a exposição citada. Avalia-se o texto como forma de mediação da cultura na área de artes visuais.

Palavras-chave

Semiótica; artes visuais, revista; jornalismo cultural; Lucian Freud.

No grupo de pesquisa *Estudos sobre Jornalismo Cultural*, está sendo desenvolvida uma pesquisa sobre as edições da revista *Bravo!*, de janeiro de 2012 a agosto de 2013, quando foi publicada a sua última edição pela editora Abril. Pelo seu caráter exemplar em relação às práticas do jornalismo cultural, a publicação está sendo analisada semioticamente com o intuito de compreender, primeiramente, através dos textos publicados e disponibilizados ao público, como são tratados editorialmente os assuntos escolhidos. O paradigma crítico da pesquisa consiste em avaliar como as reportagens contribuem para tornar a cultura artística acessível a um público mais amplo.

A reportagem que tem o título *Humanismo Incômodo* foi uma das chamadas de capa da edição de junho de 2013, com o seguinte texto: “Artes Visuais: O corpo humano na ótica do pintor Lucian Freud”. Apesar de não ser a manchete principal daquela edição, foi destacada entre os assuntos mais importantes. Pode-se tratar a reportagem como um signo e, na medida em que lemos e analisamos, percebe-se que a matéria jornalística é constituída por vários signos. De acordo com as teorias semióticas de Charles Sanders Peirce, um signo é:

[Qualquer] coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante. (PEIRCE in SANTAELLA, 2000, p.12)

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, no XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Gilmar Hermes (ghermes@yahoo.com) é professor do curso de Bacharelado em Jornalismo da UFPel. Este trabalho está vinculado ao Grupo de Pesquisa Estudos de Jornalismo Cultural, na linha Estudos Semióticos sobre Jornalismo Cultural.

Conforme a autora Lucia Santaella, em seu livro *Teoria Geral dos Signos* (2000), o “interpretante”, conforme a semiótica peirciana, é algo criado pelo próprio signo na sua relação com o objeto, a sua potencialidade de produzir semioses (ações sígnicas), sendo assim um ser *in futuro* (SANTAELLA, 2000, p.13). Pelo fato do signo mediar o objeto sob algum aspecto, há o objeto dinâmico (para o qual se produz sentido) e o objeto imediato (as características ou forma de mediação) que constituem o signo em si, produzindo um interpretante. Quando se analisa uma reportagem como um signo, busca-se identificar o “objeto dinâmico”, que neste caso é uma exposição do pintor Lucian Freud em São Paulo, e o “objeto imediato”, que são os aspectos deste objeto dinâmico que constituem o texto jornalístico, tratado como um signo.

Entende-se que o repórter ou redator recorre a uma série de sinsignos, tipo de signo que, quanto a si mesmo, corresponde a uma ocorrência. Conforme Santaella (2000), o “prefixo *sin* pretende sugerir a ideia de único, singular, aqui e agora”. Produz semioses na experiência direta. “Assim, qualquer coisa que compele nossa atenção é, na sua insistência, um segundo em relação à atenção compelida” (SANTAELLA, 2000, p. 100).

Pelo motivo de que a produção jornalística se atém aos fatos, os sinsignos são a matéria-prima dos seus textos. No entanto, especialmente na linguagem verbal, muitos dos sinsignos já foram alçados à categoria de legissignos, e dessa forma passam a ser réplicas de um conceito mais amplo, a exemplo dos critérios de noticiabilidade, que correspondem a uma generalidade lógica. Neste sentido torna-se relevante retomar a seguinte passagem do livro da autora.

Nem todo signo, que tem um caráter geral ou de lei, é necessariamente um legi-signo. Ele só funciona como legi-signo na medida em que a lei é tomada como propriedade que rege seu funcionamento sígnico. A linguagem verbal é o exemplo mais evidente de legi-signo ou sistema de legi-signos. Como qualquer exemplar de legi-signo, só toma parte na experiência ou tem existência concreta por intermédio de suas manifestações. Essas instâncias de manifestação são denominadas ‘réplicas’. Trata-se de sin-signos de tipo especial, isto é, são sin-signos porque ocorrem aqui e agora, mas são réplicas porque corporificam e atualizam um legi-signo. É o funcionamento de um determinado sin-signo como legi-signo que lhe dá o caráter de réplica. Nessa medida, os legi-signos não são regras que se aplicam a casos, como erroneamente costumam ser entendidos, mas uma propriedade geral que o signo, ele próprio, possui (SANTAELLA, 2000, p.101-102).³

Desta forma, ao analisar um texto jornalístico, observam-se os sinsignos, identificando-os, algumas vezes, no contexto das reportagens, como a atualização de

³ Manteve-se a grafia do texto original dos termos que correspondem aos conceitos semióticos, destacando-se os prefixos.

legissignos, ideias gerais correspondentes a conceitos, ideologias, manifestões culturais, critérios de noticiabilidade etc.

Deve-se levar em conta que as práticas jornalísticas são permeadas por legissignos, regras ou hábitos constituídos pela cultura jornalística (produzida no interrelacionamento de jornalistas, fontes de informação e público leitor), em constante transformação, mas com alguns conceitos instituídos em permanência.

Os critérios de noticiabilidade são o principal legissigno do jornalismo. O autor Nelson Traquina (2005) explica o conceito da seguinte forma:

A previsibilidade do esquema geral das notícias deve-se à existência de critérios de noticiabilidade, isto é, à existência de valores-notícia que os membros da tribo jornalística partilham. Podemos definir o conceito de noticiabilidade como o conjunto de critérios e operações que fornecem a aptidão de merecer um tratamento jornalístico, isto é, possuir valor como notícia. Assim, os critérios de noticiabilidade são o conjunto de valores-notícia que determinam se um acontecimento, ou assunto, é susceptível de se tornar notícia, isto é, de ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável e, por isso, possuindo ‘valor-notícia’ (*‘newsworthiness’*) (TRAQUINA, 2005, p.63)⁴

Neste estudo, que está sendo feito sobre a editoria de Artes Visuais da revista *Bravo!*, procura-se observar os sinsignos como constituintes de uma cultura própria deste meio artístico, assim como são definidos por critérios de noticiabilidade próprios desta área editorial.

De acordo com a proposta inicial da revista, no entanto, registrada em um depoimento do editor Armando Antenore (2012), a publicação tenta alçar-se ao plano de um contexto cultural mais amplo, constituído por todos os possíveis leitores da publicação, interessados em arte, mas não necessariamente já integrantes do círculo de produção e fruição artística.

Aspectos icônicos da reportagem

Como costumeiramente ocorre nas reportagens da revista *Bravo!*, a reportagem é aberta com um ícone, uma fotografia. Os ícones são tipos de signos que, quanto à sua conexão com o objeto, são marcados por relações de semelhança. Na cultura jornalística, toda notícia impressa, que tem uma importância significativa, precisa de uma foto, um

⁴ Apesar do termo “tribo jornalística”, que enfatiza a constituição de uma cultura própria entre os pares da profissão, Traquina (2004), ao definir a teoria interacionista do jornalismo, sublinha a construção social da profissão, na qual estão envolvidos não só os jornalistas, mas também as fontes e todos os representantes das diferentes forças socioculturais que possibilitam a produção jornalística, inclusive os leitores.

ícone que algumas vezes serve para dar uma certa concretude aos fatos, e, que, no caso específico da revista em questão, tem ainda motivações estéticas.



A foto que abre a matéria, com o título *Lucian Shaving*, é apresentada como um autorretrato (em que o fotógrafo teria sido o próprio Freud diante do espelho). É uma das presentes na exposição, mas, por estar no contexto jornalístico, este sinónimo relaciona-se com a concepção geral do legissigno “retrato fotojornalístico”.

A autora Dulcilia Schroeder Buitoni, em seu livro *Fotografia e Jornalismo* (2011) destaca justamente que os retratos podem expressar “o potencial criativo do fotógrafo em captar traços da personalidade enfocada” (BUITONI, 2011, p.95). Desta forma percebe-se o aspecto estético como uma possibilidade de encontro entre “fotógrafos artísticos” e “fotógrafos jornalistas”.

Já o pesquisador Jorge Pedro Sousa, no seu livro *Fotojornalismo* (2004) destaca algo que nem sempre é tão óbvio para quem produz notícias: “O retrato fotojornalístico existe, [...] porque os leitores gostam de saber como são as pessoas que aparecem nas histórias”. A tarefa dos retratos consiste em evidenciar um traço da personalidade. “A expressão facial é sempre muito importante no retrato, já que é um dos primeiros elementos da comunicação humana” (SOUSA, 2004. p.97)

Um aspecto já observado nesta pesquisa em outros artigos deste grupo de pesquisa sobre a revista *Bravo!* é o olhar da personagem para a câmera. Se o personagem é o objeto dinâmico do texto, pois trata-se do seu trabalho ou da sua própria vida, ele estabelece uma

relação direta com o espectador através da lente objetiva da câmera fotográfica. Desta forma o caráter da fotografia acentua uma relação como se estivéssemos em presença do artista fotografado. Neste texto em análise, o olhar de Lucian Freud é compartilhado pelo leitor através da lente objetiva, produzindo assim uma semiose indicial, por estabelecer uma relação física através do olhar. A princípio, pode-se definir como tal, mas há ainda aspectos na semiose a considerar, pois trata-se de uma presença simulada pela fotografia. Contudo, esse procedimento vale ser salientado como um legissigno do jornalismo. Conforme Buitoni (2011), “o ‘olhar para a câmera’ é bastante aceito e até institucionalizado no meio jornalístico”.

Talvez a maior parte das fotos seja com as pessoas olhando para a câmera. [...] Do mesmo modo, no filme documental é muito comum o ‘olhar para a câmera’: muitas narrativas documentais incluem depoimentos com a posição frontal, assim como ocorre também no fotojornalismo e no telejornalismo (BUITONI, 2011, p.16)

A começar pelo olhar, a foto causa um forte impacto, revela a personalidade irreverente do artista Lucian Freud (1922-2011), além de demonstrar uma estética grotesca, comum aos artistas na linha expressionista. Conforme David Hopkins (2000), o artista optou por um interrogatório incessante sobre a pintura do modelo vivo. Seu estilo hiper-realista – segundo o autor - era em parte dependente da nova objetividade alemã da década de 1920⁵, mas, ao mesmo tempo, seu realismo alucinatório estava em desacordo com as formas de arte socialmente comprometidas e dominantes. Hopkins relata que, em 1959, o crítico John Berger, que tinha apoiado previamente a arte socialmente orientada, reconheceu que uma revelação individualista constituiria uma oposição ideológica ao *status quo*. Como os pintores de orientação expressionista Frank Auerbach e Leon Kossof, em Londres, no final de 1950, Freud tornou-se cada vez mais imerso na luta perceptiva e emocional com o motivo de suas pinturas.

“Grotesco” e “expressionista” são dois legissignos do campo da arte e correspondem a uma extensa tradição que apareceu ao longo da história, com diversas motivações, ora com função religiosa, por exemplo, ora como afirmação dos sujeitos. O autor Adolfo Sánchez Vázquez, ao final do seu livro *Convite à Estética* (1999), de maneira significativa, define:

O grotesco é um dos meios de que a arte e a literatura dispõem para ajudar a quebrar uma realidade que, indiferente ao tempo e à mudança, se empenha em ser eterna e imutável. O mundo do grotesco, embora fantástico e irreal, não faz senão em

⁵ Conforme Argan (1992), a nova objetividade “quer apresentar uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra [I Guerra Mundial], com os seus véus idealizantes e mistificadores da ‘boa’ pintura ou literatura”. (ARGAN, 1992, p.242)

mostrar o absurdo, o irracional, o próprio seio de uma realidade que se apresenta como coerente, harmônica e racional. Não é por acaso que aparece associado historicamente na arte e na literatura com movimentos anticlássicos e antirrealistas; resumindo: inconformistas (VÁSQUEZ, 1999, p.291-292).

Lucian Freud é sobretudo um anticlássico e o oposto de um idealista. As duas gravuras que ilustram a página seguinte, ao lado do autorretrato, foram bem escolhidas pela diagramação do texto, cuja primeira parte fica em meio às imagens. As gravuras *Senhor Goodman e seu Pijama Amarelo* e *Mulher com Braço Tatuado*, acentuam o caráter expressivo já presente na foto da página anterior. São dois ícones que exemplificam as gravuras de Freud e acentuam o caráter deformado das figuras humanas, com um desenho de linhas bem marcadas, com muitos traços paralelos e sobrepostos. O estranhamento em relação aos comportamentos mais convencionais e a expressão da subjetividade em primeiro plano já estão colocados semioticamente pelas imagens, o que é reforçado pelo título e pela abertura do texto. O olhar para a câmera de Freud repete-se na gravura *Senhor Goodman em seu pijama amarelo*.

Para todos que já conhecem a imagem daquele homem, ali na foto está o próprio, mas em uma imagem diversa de como normalmente as pessoas públicas são apresentadas em publicações jornalísticas. O que podemos definir como o legissigno “foto do autor para divulgação” aparece ao avesso. O artista usa um camisa com os botões entreabertos e a gola dobrada. O cinto parece que foi amarrado ao redor da cintura. Uma cena íntima é compartilhada com o leitor, já que ele aparece como se estivesse diante do espelho ao barbear-se. Além disso, no lugar de usar um pincel de barbear, ele segura um apropriado à pintura, com o qual espalha a espuma sobre o seu rosto. Na outra mão, segura o aparelho de barbear. Como iremos ver através do texto verbal, a foto provavelmente é uma das que faz parte da exposição. Os ícones foram muito bem escolhidos no processo editorial para dar início à semiose (ação sígnica) em torno da exposição artística.

A foto tem apenas uma legenda descritiva na página ao lado, com o seu título. Logo abaixo, porém, aparece o título da reportagem, “Humanismo Incômodo”, grafado todo em letras maiúsculas pretas. Apesar do texto verbal e das palavras serem símbolos – que se relacionam com os seus objetos através de convenções ou conceitos, produzindo sentido através da convenção da língua, também têm um caráter icônico, que no contexto jornalístico produz uma semiose que provoca maior atenção do leitor. Além disso, associado à imagem logo acima, conduz o sentido do que vemos na imagem de forma a

associar a irreverência do artista à tradição do humanismo. Haveria algum desconforto na maneira como o artista tenta contribuir para a civilização com sua arte.

Nas duas páginas seguintes, aparece a reprodução de uma das seis pinturas que fazem parte da exposição (*Menina com Rosas*) e a foto *Observadora Nua*. A foto, no canto superior da página, que abre a leitura da segunda parte do texto, expõe mais uma vez a estética grotesca do autor. Uma mulher nua, sentada ao chão, que protege com os braços as pernas cruzadas e coladas ao corpo, contempla a pintura em que é retratada junto ao pintor no mesmo ambiente. As paredes e o chão desgastados estão cobertos de manchas de tintas. Lençóis amassados e empilhados servem de moldura para o seu corpo que toca direto ao chão. Um cachorro cabisbaixo espreita à porta, às vésperas de entrar.

Como será observado no texto verbal, há uma relação entre as obras e o espaço em que são produzidas. Esta foto traduz isso de forma plena, através da presença de uma modelo ao lado de uma das pinturas do autor. Uma relação de espelho, propiciada pelos signos icônicos, é mais uma vez problematizada pela imagem, que nos põe mais uma vez em contato com o universo íntimo do artista.

Na pintura diagramada abaixo, uma figura feminina, mal ajustada à cadeira em que senta, desvia o olhar. Segura firmemente pelo caule uma flor verticalmente alinhada, de acordo com as linhas da parede ao fundo, em contraste com as linhas curvas do encosto. As linhas verdes horizontais que cobrem toda a sua roupa preta, estabelecem um contraste com as linhas verticais do fundo laranja.

A legenda enfatiza a estética do artista: “Trabalhos que mostram o ser humano sem idealizações”. O olho⁶, na página ao lado, enfatiza uma fala do pintor Rodrigo Andrade, um dos entrevistados: “Lucian Freud incorpora certo aspecto escatológico muito presente na arte britânica”, diz. Nessa junção entre os aspectos icônicos e os destaques gráficos verbais, as semioses são conduzidas de maneira a perceber sobretudo o aspecto grotesco das imagens.

Destaca-se aqui que o folhear das páginas e a observação das imagens, junto aos destaques gráficos, já propiciam interpretantes sobre a exposição. Destaca-se a estética grotesca e o caráter expressivo das obras do artista. O uso do espaço gráfico, com a disposição de imagens, torna não só a reportagem mais atraente e completa, como também antecipa a experiência de comparecer à exposição, que vem a ser o objeto dinâmico do texto.

⁶ Destaque gráfico que consiste em salientar com letras maiores algum aspecto do texto jornalístico. Muito usado para destacar frases dos entrevistados, como ocorre nesta reportagem.



A parte verbal da reportagem

A chamada logo abaixo do título situa precisamente o objeto dinâmico da reportagem vista como um signo: “Exposição apresenta pela primeira vez no Brasil seis telas e 44 gravuras do britânico Lucian Freud, que retratava os corpos em sua realidade nua e crua”.

O texto é assinado pelo curador e crítico de arte Mario Gioia (2013), mas ao ler a redação, encontram-se alguns legissignos próprios das práticas jornalísticas, como o uso de falas de entrevistados entre aspas. Trata-se de um legissigno da cultura jornalística, pois a maioria dos textos jornalísticos constitui-se de redações fundamentadas em entrevistas, mesmo que indiretamente, quando o redator coloca em suas palavras informações obtidas com várias fontes. O uso das aspas é um recurso usado pelos jornalistas de forma a prestar informações com transparência ou para que o seu trabalho seja visto com credibilidade. De um crítico de arte, o esperado seria um texto opinativo, que consiste noutro legissigno do campo da arte ou do jornalismo. Do ponto de vista jornalístico, a opinião constitui-se num espaço aberto para o posicionamento de diferentes vozes representativas de diversos setores sociais. Mas, o autor, ao modo de um repórter, colhe depoimentos de vários intelectuais para construir o seu texto, sendo que as opiniões passam a funcionar assim como informações sobre a receptividade do meio cultural a respeito da exposição do artista britânico em São Paulo.

Um dos sinsignos que aparece na abertura do texto é o “espírito da época”, no contexto da Segunda Guerra Mundial, que culminou com os ataques nucleares a Hiroshima e Nagasaki, e motivou uma outra consciência dos sujeitos diante de tamanha destruição. Lucian Freud é colocado ao lado de Francis Bacon (1909-1992) como um artista

paradigmático deste período, pela maneira como concebe as figuras humanas em seus retratos e autorretratos.

Dessa forma, ao lado de Bacon, Freud é alçado como um legissigno de uma corrente da produção artística no século XX. Seria a réplica do mesmo tipo de legissigno que Francis Bacon. Essa semiose revela um procedimento comum em textos do jornalismo cultural, em que comumente nomes associam-se a outros de forma a identificarem-se pela linha estética ou pela consagração.

No livro *Themes of Contemporary Art* (ROBERTSON e McDANIEL, 2005), os autores identificam o pintor Francis Bacon como um dos criadores de um conjunto de obras com retratos e autorretratos dos mais influentes no período pós-guerra. Da mesma forma como ocorre na reportagem, citam o nome de Lucian Freud como um artista contemporâneo na mesma linha. Ao introduzir o tema da identidade na História da Arte, afirmam que as representações dos autorretratos alimentam mitos populares que romantizam os artistas como “uma categoria especial de pessoas” (ROBERTSON e McDANIEL, 2005, p.106). E, da mesma forma, os textos jornalísticos tendem a criar semioses associando um nome a outro, como legissignos do reconhecimento artístico. Um dos principais critérios de noticiabilidade do jornalismo cultural, que podemos destacar aqui, é o valor-notícia de seleção, definido por Traquina (2005):

Como no tempo das ‘folhas volantes’, a celebridade ou a importância hierárquica dos indivíduos envolvidos no acontecimento tem valor como notícia. Galtung e Ruge sublinharam a importância da notoriedade do ator quando postularam o seguinte: ‘Quanto mais o acontecimento disser respeito às pessoas de elite, mais provavelmente será transformado em notícia’. Dito de uma forma muito simples, o nome e a posição da pessoa são importantes como fator de noticiabilidade. (TRAQUINA, 2005, p.80)

Esta citação leva a questionar aspectos socioculturais relativos à produção artística e suas formas de hierarquia, o que levaria a uma análise social e política da arte. Cabe aqui sublinhar, no entanto, a “posição hierárquica dos indivíduos” como um critério de escolha na produção do jornalismo cultural.

Um sinsigno que provavelmente acompanhou o artista ao longo de sua vida é a confirmação do seu grau de parentesco com o pai da psicanálise, Sigmund Freud. O texto sacia a curiosidade dos leitores ao afirmar que se trata de um neto de Freud. A biografia do artista é resumida em alguns sinsignos: seu nascimento em Berlim e sua mudança para Londres em decorrência do nazismo. Também na abertura é citado que o artista fez sua primeira exposição em 1944, ecoando o surrealismo, abandonado mais tarde.

O segundo parágrafo traz sinsignos que corresponderiam ao que se espera de um lide em um texto informativo: a data de abertura da exposição, o número de obras expostas (pinturas e fotografias expondo a “atmosfera íntima” do pintor). Também um posicionamento favorável do autor em relação à representatividade do número reduzido de pinturas. A seguir os sinsignos são depoimentos do pintor e professor universitário Marco Giannotti, do crítico e curador Teixeira Coelho, dos artistas Rodrigo Andrade e Rodolpho Parigi. O tipo de construção textual revela um procedimento tipicamente jornalístico que pode estar naturalizado entre todas as pessoas que leem publicações desse tipo, assim como têm interesse em escrever para mídias impressas do jornalismo.

O depoimento de Marco Gianotti acrescenta os sinsignos “corpos retratados na sua realidade nua e crua”, “um dos mais importantes do pós-guerra” (que ressalta a informação do início do texto).

Já o curador do Masp e crítico Teixeira Coelho contribui com o sinsigno que levou à criação do título da reportagem. Diz que uma empresa patrocinadora da exposição recebeu sobre a circulação da exposição em outras cidades, porque as obras exalam um “humanismo incômodo”. Criou-se assim uma semiose com a foto, o título e o conteúdo do texto, que tendem a produzir interpretantes relacionados a Lucian Freud e seu legado artístico. Dentro do contexto jornalístico, o tipo de signo que tende a ter maior relevância ou noticiabilidade é aquele marcado pela atualidade. O depoimento enfatiza que a obra deste artista ainda é capaz de produzir efeitos sobre a sociedade e a cultura, além de ser algo que acontece hoje, no Brasil. O fator tempo foi o critério de noticiabilidade, assim definido por Traquina (2005):

Em primeiro lugar, o fator tempo é um valor-notícia na forma da atualidade. A existência de um acontecimento na atualidade já transformada em notícia pode servir de ‘*news peg*’ ou gancho [...] para outro acontecimento ligado a esse assunto. (TRAQUINA, 2005, p.81)

Outro sinsigno é a autoavaliação que o próprio Coelho faz da exposição em que é o curador. “[As] gravuras representam bem a trajetória de Freud”, diz, com a citação das obras consideradas ainda “potentes”. Há aqui uma crítica que não vale como tal, já que o próprio organizador da mostra enfatiza a sua qualidade.

O período longo de negociação para que as obras viessem ao Brasil, desde 2010; a morte do artista em 2011 e a elevação do preço das obras são outros sinsignos. O caráter financeiro vinculado à realização e o fato das obras ganharem valor econômico em decorrência da morte do artista podem ser reconhecidos como o valor-notícia da

notabilidade. São mais palpáveis em uma sociedade capitalista do que o aspecto propriamente estético. Traquina (2005) escreve que há “diversos registros da notabilidade”, entre os quais o “excesso” e a “escassez”. (TRAQUINA, 2005, p.84). Também é mencionado no texto de que houve maior custo para a exposição, aumento do preço de seguro, e o orçamento da exposição que chegou a R\$ 1 milhão. Relacionado a estes sinsignos, há outro sinsigno na fala do curador entre aspas: “Se não estivéssemos cuidando dos detalhes para trazer os trabalhos desde 2010, a mostra seria inviável hoje”. Dessa forma, o “valor artístico” confunde-se com o “valor econômico”, entrando na lógica jornalística da notabilidade, mas fora do âmbito próprio da cultura artística, quando os valores são dados paradoxalmente pelo capital investido.

O texto conduz outros sinsignos relacionados a possíveis seguidores de Lucian Freud. O curador aponta a artista portuguesa Paula Rego, então radicada no Reino Unido. O sinsigno serve para que o texto lembre que Freud também migrou para outro país.

O artista paulista Rodolpho Parigi é relacionado a Freud por também voltar-se ao corpo humano em seus desenhos. Seu depoimento apresenta um sinsigno quanto “aos seguidores de Freud”, que seria a artista britânica Jenny Saville, enquadrada como uma réplica deste legissigno.

Outro artista paulista, Rodrigo Andrade, enfatiza o sinsigno da “escatologia presente na arte britânica” (ênfatisado pelo olho), mas fala que foi o trabalho de Freud foi “menos estilizado do que Bacon”, pois “resgata a tradição do nu, da figura e do retrato na pintura ocidental”.

Andrade revela uma “singularidade” na relação existente “entre a obra e o espaço onde produz”, que no contexto geral da reportagem se torna bastante significativo. Está na mesma página a foto do espaço de trabalho de Freud com uma de suas pinturas e uma modelo nua, estabelecendo múltiplos reflexos. O pintor está ausente na foto, mas presente no autorretrato da pintura fotografada, que estende o espaço visível da imagem fotográfica, ao pressupor virtualmente a presença de Freud um pouco além da modelo. O texto apresenta a fala de Andrade entre aspas: “O ateliê é retratado em suas telas assim como o corpo humano”.

O sinsigno já citado, que pode ser resumido à “resgata a tradição da pintura ocidental”, foi desenvolvido na citação de uma ampla fala, no penúltimo parágrafo do texto, que demonstra sobretudo o interpretante produzido pelo entrevistado ao conhecer a obra de Freud:

À época, eu fazia desenho de observação em aulas modelos vivos. E existia um papo de que retratar o corpo era algo antigo, ultrapassado. Mas, tão logo me deparei com os quadros do pintor, tudo mudou. Tive certeza de que não existia essa ideia de ultrapassado. (PARIGI in GIOIA, 2013, p.61)

E o último parágrafo, que consiste no “fechamento”, produz uma elucidação mais clara da obra do artista.

Na opinião de Parigi, Freud transforma a pele em ‘camadas de sensibilidade pictórica, principalmente nos desenhos. ‘Ele usou a linha para construir massas, nervos e músculos. Cria, assim, uma superfície de tensão, que expressa com extrema originalidade as angústias da existência. (GOIA, 2013, p.61)

Um dos sinsignos ausentes na matéria é o nome do fotógrafo David Dawson. A informação pode ser obtida através de outro texto com o mesmo objeto dinâmico, de autoria do crítico Fábio Cipriano (2013), no jornal *Folha de São Paulo*. Em seu texto, o jornalista reclama do número reduzido de pinturas, mas exalta a qualidade das fotos, que na edição da revista *Bravo!* foi a imagem mais valorizada, em detrimento das pinturas também diagramadas. Cipriano também cita as gravuras expostas do artista, que também não foram enfatizadas no texto da revista *Bravo!*, embora sejam imagens das primeiras páginas da sua reportagem.

A análise semiótica de reportagens pode contribuir para a compreensão de como são estruturados os textos jornalísticos, percebendo assim como se dá a elaboração intelectual desse tipo de produção. Pode contribuir para a análise crítica das publicações, como também para o desenvolvimento de novas estratégias editoriais.

No texto observou-se a escolha de elementos para a constituição da reportagem no contexto da revista *Bravo!* e notou-se o uso de legissignos jornalísticos na construção textual marcada por falas de entrevistados entre aspas. Há uma relação complementar entre textos e imagens que se tornou crucial para a compreensão do objeto dinâmico, sendo que a reportagem estabelece uma unidade entre os sinsignos de caráter simbólico, ao longo do texto, e os sinsignos icônicos das imagens. Apesar de terem um caráter singular, constituindo um evento cultural também específico, as semioses que produzem podem ser vistas como réplicas de legissignos, como a arte expressiva, grotesca; o valor financeiro da arte; as correntes artísticas representadas por vínculos entre artistas de diversas gerações, etc.

O processo de mediação, no entanto, visando sobretudo uma maior amplitude de público, dá-se sobretudo através das referências contextuais na abertura do texto, pelas imagens e pelos depoimentos que buscam elucidar as formas de apreensão do conjunto de

pinturas, gravuras e fotografias. O depoimento que enfatiza a importância do espaço em que Freud produz as suas obras, ao lado da foto do ateliê, produzem uma semiose que alarga a compreensão da obra do artista e motiva o olhar atento para as imagens que constituem a exposição, tanto as gravuras e pinturas, como as fotografias.

Referências bibliográficas

ANTENORE, Armando. Os poderes sobrenaturais do sal grosso. **Bravo!**: música, cinema, literatura, artes visuais, teatro, dança. São Paulo: Abril, ano 15, n. 182, out. 2012, p.10.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e Jornalismo: A informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

CIPRIANO, Fábio. Crítica: Com poucas pinturas, Lucian Freud exibido no Masp decepciona. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 nov. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1366316-critica-com-poucas-pinturas-lucian-freud-exibido-no-masp-decepciona.shtml>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

EDITORA ABRIL. **Manual de estilo Editora Abril**. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

GIOIA, Mario. Humanismo Incômodo. **Bravo!**: música, cinema, literatura, artes visuais, teatro, dança. São Paulo: Abril, ano 15, n. 190, jun. 2013, p. 58-61.

HOPKINS, David. **After Modern Art: 1945-2000**. Nova York (EUA): Oxford University Press, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROBERTSON, Jean; McDANIEL, Craig. **Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980**. Nova York (EUA): Oxford University Press, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos: Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: Porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2004.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Insular, 2005.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.