

Recepção dos produtos midiáticos: a construção social e interpretação dos signos na minissérie Capitu, de Luiz Fernando Carvalho¹

Iago PORFÍRIO²

Márcia Gomes, MARQUES³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS

RESUMO

A proposta deste artigo é identificar e problematizar elementos construtores de significados a partir dos estudos da estética de recepção. A leitura é feita com base na minissérie Capitu, de Luiz Fernando Carvalho, com fins analíticos para conjugar de que maneira se dá, por parte do receptor, a interpretação dos signos a partir do que propõe o autor, considerando experiências precedentes que atualizem o produto e, em virtude disto, estabeleça uma linguagem/signos que auxiliem na construção social.

PALAVRAS-CHAVE: Recepção. Capitu. Construção social. Literatura. Cinema.

Introdução

Estamos cotidianamente compartilhando signos que são decodificados em múltiplos significados que podem carregar diferentes conotações. Os signos, por outro lado, interpelam conotações que dão sentido à organização da vida cotidiana, interposto com aquilo que vemos, o *significante*, e com o que é referido mentalmente, o *significado* (Tuner, 1997). O significado pressupõe um conjunto de sistemas que operam como linguagens que, de certa maneira, constroem a realidade social.

¹ Trabalho apresentado na DT4 - XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Belo Horizonte - MG – 7 a 9/6/2018

² Recém-formado em Comunicação Social/Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), onde cursa Letras Português/Espanhol, na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC/UFMS). É também mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/UFMS), vinculado à linha de pesquisa Linguagens, Processos e Produtos Midiáticos. E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com.

³ Orientadora do artigo. E-mail: marciagm@yahoo.com.

Neste artigo, o intento faz-se presente na apresentação das linguagens do cinema como constructos de significados sociais, por meio de uma linguagem denotativa e conotativa, que tem sua referência ligada ao uso que se faz (Ricoeur, 2005). A primeira, que também utiliza recursos expressivos para a construção social, tem seu significado ligado ao uso literal entre palavra e objeto, criando um complexo de associações, referências e sentidos. Paul Ricoeur (2005) adverte, no entanto, que essa referência não é um parâmetro autêntico de denotação. À base da convenção social, por exemplo, o significado denotativo da palavra “mesa” pressupõe a um objeto onde será servida comida, café da manhã, suporte para estudo. De acordo com Tuner (1997), esse significado denotativo não é único, pois, afora a conveniência da palavra “mesa”, não é garantido que se tenha uma mesa para realizar tais tarefas, de modo que se pode comer no chão ou estudar e jantar no sofá.

O significado conotativo, por outro lado, está intrincado a um processo interpretativo e carrega as condições de existência e identificação, ou seja, algo deve existir para que possa ser identificado (Ricoeur, 2005). Essa interpretação é precedida por um conjunto de experiências que tecemos e compartilhamos no miúdo do cotidiano. É na conotação, segundo Tuner (1997), que está presente a perspectiva social da linguagem. Segundo o autor, as imagens, tais como as palavras, carregam conotações. “A imagem filmada de um homem terá uma dimensão denotativa – remeterá ao conceito mental de “homem”. Mas as imagens têm uma carga cultural: o ângulo usado pela câmera, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certos aspectos” (TUNER, 1997, p. 53). Dessa maneira, a imagem se diferencia do objeto à medida que lhe é atribuído o sentido de *como* são representados socialmente. Para fins exemplificativos, a imagem de pessoas utilizando uma mesa para outros objetivos, que não aqueles representados acima, terão sentido pelo uso de códigos do espectador.

Com essa perspectiva, a tentativa de moldar a compreensão de como funcionam os sistemas significadores da linguagem cinematográfica nos aspectos da construção social da realidade é o ponto de discussão deste artigo. A base para tal problematização se sustenta nos pressupostos interpretativos e teóricos da minissérie *Capitu*, escrita por Euclides Marinho e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, baseada no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, exibida em cinco capítulos, em dezembro de 2008 pela Rede Globo.

Por um lado, cabe ressaltar que a minissérie, na transposição da literatura para o cinema, é um produto da *comunicação mediada*⁴ (Thompson, 2011), pois envolve a produção, armazenamento e circulação de produtos significativos aos telespectadores que os produzem e recebem. É imprescindível, nesse ponto de vista, considerar o aspecto, como postula Thompson (2011, p. 35), do desenvolvimento dos meios de comunicação como “uma reelaboração do caráter simbólico da vida social, uma organização dos meios pelos quais a informação e o conteúdo simbólico são produzidos e intercambiados no mundo social”. Por outro lado, aqui, esse “conteúdo simbólico” é entendido e representado por meio da reprodutibilidade técnica e com base na mercantilização empregado pelos meios de comunicação.

No primeiro tópico deste artigo, apresentarei a minissérie *Capitu* na transposição da literatura para o cinema, ainda que, ao contrário de um produto fílmico, a minissérie se apresente com capítulos breves. Sobre a hipótese interpretativa dos sistemas de significação do cinema, aplicadas à *Capitu*, será esboçado no segundo tópico. No terceiro tópico, contudo, apresento como algumas imagens da minissérie se inscrevem no campo da significação e conjunto de sentidos recursivos para a construção da realidade a partir da interpretação do receptor.

Capitu: da literatura para o audiovisual

Capitu pode ser entendida como uma tradução da narrativa literária para a narrativa fílmica, sendo uma adaptação cinematográfica. Traduzir a palavra em imagem – tradução de um sistema de signos – pode levar a crer que houve interpretação do texto literário, nesse caso, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1988). Ainda que a minissérie tenha seu formato em capítulos curtos, o desabrochar se dará na esfera interpretativa.

Peirce (1839-1914) ao criar uma teoria de signos, estabeleceu um imbricamento entre comunicação e semiótica, sendo esta última a semiose, o processo interpretativo dos signos. Assim, não haveria comunicação sem signos. No entanto, para

⁴ Para Thompson, o “meio técnico de comunicação” são elementos materiais que irão fixar e transmitir o conteúdo simbólico. Por outra perspectiva, o autor também caracteriza a comunicação mediada como intercâmbio comunicativo no processo de transmissão simbólica, em contraposição ao conceito de *comunicação de massa*.

ser fundamentado como signo, é preciso que exista uma ação interpretativa, ou seja, alguém que traduza para um conjunto mais complexo de signos. Essa prospecção peirceana de signo, na percepção de seu efeito interpretativo, pode ser também a condição produtiva do receptor. Assim, de acordo com Peirce,

Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou o determinante do signo, mesmo que o signo o represente falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determina naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto (PEIRCE, 6.347 *apud* SANTAELLA, 2017, p. 29).

Em suma, a noção de signo para o autor também inclui, segundo Santaella (2017), imagens, livros, bibliotecas, assim como palavras, poemas, romances, matérias jornalísticas. Para ocorrer a interpretação do signo a qual se refere Peirce, por exemplo, é como se os pensamentos que determinadas imagens de Capitu produzem no telespectador ocorressem no plano da tradução dessas imagens, inferências em outras imagens próprias de sua mente.

As implicações teóricas peirceanas estão além das discussões deste artigo, cujo objetivo não é um estudo escrutínio dos conceitos do autor. No entanto, vale enfatizar a contribuição do autor à luz do signo para melhor compreender como funciona o processo interpretativo do signo/significações, que será dito mais adiante.

Para compreender como o texto prevê o leitor entremeando as estratégias textuais do autor, Eco (1979, p. 45) formula o Leitor-Modelo como “um conjunto de *condições de êxito*⁵, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. Dessa maneira, o telespectador, leitor do texto imagético, realiza uma série de operações que visam recuperar os códigos propostos pelo emissor.

Trocando em miúdos, Luiz Fernando Carvalho pressupõe uma imagem que esteve presente como enunciação para que o telespectador (Leitor-Modelo) postule tal imagem que não existe – tal como o momento em que a personagem Escobar se afoga, como veremos a seguir. Há aí, nessa circunstância enunciativa, um esforço de procurar

⁵ Grifos do autor.

descobrir o que as imagens dizem: não existe mar, só lençóis azuis aludindo ao qual, mas o telespectador precisa referenciar para decodificar a intenção do texto imagético.

Esse recorte será indagação para os próximos tópicos deste artigo. Atentemo-nos para a interpretação do texto literário e sua transposição para o audiovisual, a fim de identificar como as ressonâncias acima adquirem uma participação na construção da realidade a partir das imagens significativas de Capitu.

Com uma percepção oblíqua do narrador-personagem Bentinho, a ênfase narrativa da minissérie transcorre sobre as contradições e ambiguidades da personagem Capitu no cotejo com a relação amorosa das duas personagens. O aspecto de abordagem deste artigo não postula uma investigação que se intenta discutir se Capitu traiu ou não Bentinho, seja dito. Como se pode ver, Bentinho, narrador memorialístico e interpretado pelo ator Michel Melamed, aparece na minissérie em dois momentos: jovem (interpretado pelo ator César Cardadeiro) e adulto.

A linguagem literária, no caso do livro, possibilita múltiplos cenários e imagens, em contraposição quando passado para o meio audiovisual, com o auxílio de recursos técnicos possibilitando um grau de reprodução e exploração comercial pela industrial cultural (Thompson, 2011; Benjamin, 2012). Nesta perspectiva, a recepção da minissérie, sendo produto da *comunicação mediada*, é uma prática social, “que envolve a produção, a transmissão e a recepção das formas simbólicas e implica a utilização de recursos de vários tipos” (THOMPSON, 2011, p. 44). Como o receptor recebe do produtor esse “conteúdo simbólico”, que é fixado e transmitido a ele, ainda de acordo com Thompson, é o foco deste trabalho, de maneira a compreender também a construção social a partir das imagens apreendidas na minissérie, o que o texto audiovisual, relido do original – Machado de Assis – tencionou propor para o receptor.

Recepção: consumo a partir da construção e significação social

O paradigma de variáveis estudos teóricos da comunicação se desdobra no contexto social, nos tipos de teorias sociais da mídia e no modelo que cada teoria apresenta a respeito do processo de comunicação (Wolf, 2012). Correntemente, as teorias vão lançar proposições coerentes, reflexão e problematizações no tocante aos meios de comunicação. É interessante ressaltar, no entanto, que a relação receptor e

mídia abarca uma notável reflexão teórica sobre quem é o consumidor, entendido, para alguns teóricos mais contemporâneos, como aquele que realiza uma operação tradutória e o consumo como também produção de sentidos (Martin-Barbero, 2009), ou o consumo identificado quando há impacto nas práticas sociais (Sturt Hall) ou quando os consumidores fazem uso da mensagem dos meios (Lazarsfeld, sobre usos e gratificações).

A participação dos receptores na produção de produtos dos meios de comunicação tem sido ativa em correlação ao emissor no processo comunicativo. Essa perspectiva está assentada no foco de abordagem na audiência como produtora, com enfoques nos campos da psicologia e sociologia.

Ao contrário dos teóricos tradicionalistas da Escola de Frankfurt, e da Teoria Crítica, corrente desenvolvida por filósofos desta Escola, o que Umberto Eco (1964) chama de “apocalípticos”, por apresentarem uma imagem no sistema capitalista desastrosa da realidade a partir da interpretação da cultura de massa, Walter Benjamin, assim, sugere uma história da recepção, em seu ensaio mais conhecido *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, que se circunscreva a pensar as transformações e mudanças na cultura, como a percepção e experiência social. Segundo Martin-Barbero (2009), trata-se, nesse caso, de entender que a arte não se restringe somente em sua função técnica ou estética, mudando a “percepção sensorial”, é, pois, “a nova sensibilidade das massas é a da *aproximação*⁶, isso que para Adorno era o signo nefasto, sim, mas não de uma consciência acrítica, senão de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 82).

Partindo deste pressuposto, podemos depreender que a minissérie *Capitu*, de certo modo, é a possibilidade de criação de novos sentidos, a partir da *aura* antes não lida, por exemplo, o romance do qual foi adaptado. Aqui, temos, pelo menos, duas questões que interessam a este tópico: a produção de sentido em consonância com o simbólico e os meios empregados para decodificação dos sentidos previstos em *Capitu*. Para este último, foco de abordagem para o próximo tópico, é uma das condições de *reprodutibilidade das formas simbólicas*.

⁶ Grifos do autor.

Um dos aspectos dos meios técnicos da comunicação mediada, segundo Thompson (2011), é o seu grau de *distanciamento espaçotemporal* nas trocas simbólicas. Há, nesse caso, um distanciamento das formas simbólicas do seu contexto de origem. Assim, “ela é afastada de seu contexto, tanto no espaço quanto no tempo, e reimplantada em novos contextos que podem estar situados em tempos e lugares diferentes” (THOMPSON, 2011, p. 48). Trocando em miúdos, a reprodutibilidade com os meios técnicos, por meio da indústria cultural, de Dom Casmurro, adaptado em Capitu, ganha novos contornos ao atravessar a tela da televisão para o privado, estabelecendo um simulacro da proximidade e sensação de contato (Silverstone, 2002). É, pois, o que propunha Walter Benjamin, não postulando uma recusa aos produtos da comunicação mediada e a perda de aura da arte com sua reprodutibilidade técnica, considerando positivos esses pontos por assumirem uma nova organização da vida social, construção social do conhecimento e compartilhamento de significados.

Por outro lado, sendo uma releitura adaptada de Dom Casmurro, Capitu, afora o fato de ser menos uma tradução romanesca, pois há inferências de seus produtores (Silverstone, 2002), contribui para a construção da vida social e formação da experiência. Isto porque, ainda que o receptor não necessite de acompanhar o desenrolar da trama, por se tratar de uma minissérie, com a “observação e a ação cognitiva que exercem sobre os produtos culturais midiáticos para compor o próprio repertório de conhecimentos sobre a vida social” (MARQUES, 2011, p. 122). Isto se repercute em Capitu, por exemplo, no momento em que a trama começa a desenvolver, com imagens do Rio de Janeiro no período da República, como uma tradução contextual.

A construção da realidade e compartilhamento de signos em Capitu

Como afirmou Silverstone (2002), a mídia participa da construção social da realidade e a minissérie Capitu, sendo produto desta, assim o faz a partir do momento em que seus signos são decodificados e interpretados pelo receptor. A interpelação deste tópico recai na ênfase sobre como algumas imagens apresentadas na minissérie contribuem para construir a realidade e entendimento da organização social a partir do compartilhamento de signos.

De acordo com Tuner, a linguagem do cinema como comunicação gera significados e suas imagens carregam conotações significantes. No que concerne o sistema de linguagem, segundo o autor, é o que irá construir a realidade. Assim, “não podemos pensar sem a linguagem, portanto é difícil nos imaginar pensando coisas para as quais não temos nenhuma linguagem” (TUNER, 1997, p. 52). Por outro lado, a interpretação visual está atravessada de códigos que o receptor utiliza para que aquilo que vê tenha sentido, produzindo significado social. O autor parece compartilhar a mesma concepção peirceana de signo como elemento básico de comunicação, como fotografia, objeto, palavra, sinais de trânsito.

É interessante notar que o próprio Tuner irá ressaltar que o cinema incorpora as tecnologias para contribuir com os significados. Em *Capitu*, por exemplo, algumas tecnologias são suprimidas para que esses significados sejam interpretados e compreendidos com a intenção do autor. Isto significa dizer que, para a cena de Escobar se afogando, o autor poderia ter selecionado outras opções estéticas em nível de significante como, por exemplo, gravar em um mar como pressupõe o figurino.

Como já vimos, para certas imagens configurarem como a significação possível, afora o fato de outros signos existirem, é interessante que tenha um receptor implícito que faça uma leitura inteligível de determinadas cenas, como as do início. Assim, o receptor que identifique as cenas do período da República irá formular o contexto em que transcorrerá a trama, certamente. A compreensão, desse modo, daquilo não explícito é o processo de complemento elaborado pelo receptor, a atualização que este precisa fazer.

A intenção de descobrir de que maneira as imagens de *Capitu* aqui discutidas contribuem para a construção social por meio do processo interpretativo, uma questão que outra vez liga ao conjunto dos sistemas significadores da linguagem cinematográfica.

Provavelmente, o conjunto de práticas mais complexo na produção cinematográfica envolve o manejo da própria câmera. O tipo de película usada, o ângulo da câmera, a profundidade de seu campo focal, o formato da tela (por exemplo, Cinemascope ou tela ampla), o movimento e o enquadramento, cada um tem sua função específica em determinados filmes (TUNER, 1997, p. 57).

Não somente os ângulos e posicionamentos da câmera configuram uma identificação das ações imaginadas das personagens ou das práticas tecnológicas para esses sistemas significadores, como postula o autor. Nessa relação de elementos problematizados por Tuner, há também a iluminação, edição, som, estilos de filmagem e produção que contribuem para esse constructo complexo da gramática cinematográfica.

Como *corpus* de debate deste artigo, são consideradas duas imagens em Capitu para darem sentido ao esquema que se baseia a reflexão teórica cujo foco é a condição interpretativa do receptor. A primeira delas refere-se ao momento em que Escobar morre afogado. A segunda, no entanto, designa-se à composição de parte do cenário concebido enquanto imaginação por Bentinho e Capitu, momento este em que estão no chão a desenhar uma parede e floresta, que deverá ser interpretada pelo receptor.

O que difere uma escolha da outra, contudo, é o efeito que ambas propõem na construção da realidade, que subjaz o sentido da obra (Capitu) ao passo das significações atribuídas pelo receptor (Eagleton, 1997). Por um lado, seu aspecto evocativo e as impressões produzidas com estratégias de interpretação, como na imagem I e, por outro, os agrupamentos produzidos para sugerir a percepção do signo pretendido pelo autor, na imagem II.

Imagem I

Na cena referida em que atua Escobar, interpretado pelo ator Pierre Baitelli, é encenado o trágico episódio de sua morte. O movimento da cena, aparentemente teatral, parece quebrar um pacto de realidade com o receptor, talvez provocando reações diferentes. Isto porque, de certa maneira, Escobar se afoga em um dos treinos de natação. A sequência é encenada no galpão onde é gravada a minissérie, com a personagem vestida de um traje com listras de cor branca e vermelha.

As imagens reais de um mar em ressaca logo aludem ao episódio seguinte, intitulado, na minissérie, de *A catástrofe*. Essas imagens têm o objetivo de contribuir

para o arranjo de elementos que vão compor o cenário, à medida que são intercaladas com a encenação da personagem.

A representação visual também possui uma “linguagem”, conjunto de códigos e convenções usados pelo espectador para que tenha sentido aquilo que ele vê. As imagens chegam até nós já como mensagens “codificadas”, já representadas como algo significativo em vários modos. Uma das tarefas de análise do cinema é descobrir como isso é feito, seja em cada filme particularmente, seja no geral (TUNER, p. 53).

Posto desta maneira, os lençóis azuis, entre os quais Escobar está se “afogando”, contribuem para o processo de produção de sentido, sobretudo por sua cor azul que, por outro lado, concerne ao mar. As imagens não chegam “codificadas”, por assim dizer. Com movimentos aleatórios com os braços, a personagem faz gestos de estar nadando, ao mesmo passo que aparecem imagens do mar real e dele enquanto criança.

A linguagem televisual de Capitu está empregada a outras linguagens de diferentes áreas, como o teatro, ópera, cinema, televisão, literatura, criando uma polissemia de signos.

Os lençóis ficam em cima de Escobar, enquanto está em pé. Nesse momento, os movimentos da câmera giram ao seu redor e criam uma tensão. Os ângulos da câmera vão identificar a mudança de significado com a posição que a personagem irá assumir em seguida (Tuner, 1997). Escobar cai ao chão. O movimento da câmera está no escravo da casa que chama Bentinho aos gritos para dar a notícia à Capitu. Bentinho anuncia ao receptor a morte de Escobar.

Imagem II

Este segundo preâmbulo de reflexão se insere na compreensão dos agrupamentos produzidos para sugerir a percepção do signo pretendido pelo autor e como as imagens interpelam o receptor. Trata-se da cena em que estão Bentinho (jovem) e Capitu (jovem, interpretada pela atriz Letícia Persiles).

Bentinho dá a notícia a Capitu de sua provável entrada para o seminário. A personagem Bentinho parece estar em êxtase com a narração memorialística de seu

narrador. Nesse momento, os movimentos da câmera giram para as duas personagens que, para se esconderem, deitam-se no chão. Capitu pega o giz e começa a desenhar um cenário que, aparentemente, já está posto. Esse cenário, tal como na imagem acima, é intercalado com imagens reais de um lugar com árvores e mato para o receptor decodificar.

De forma sintética, a câmera apresenta do alto as duas personagens deitadas, dando a impressão de estarem em pé junto ao muro que alude dar entrada a uma floresta. “Se a câmera está, por assim dizer, olhando para o seu objeto de cima para baixo, sua posição é de poder” (TUNER, 1997, p. 58). A posição da câmera e personagens, nesse caso, parece estabelecer uma interpretação intimamente relacionada ao momento romântico que a cena tenciona. Capitu e Bentinho se levantam, o diálogo entre os dois é registrado com o ângulo de baixo para cima, em contraposição à cena anterior.

Por vezes, a voz da mãe da personagem Capitu soa na narrativa pedindo para ela sair do muro, momento em que ainda estão deitados no chão, como que “encostados” nesse muro, também em camadas de significados entre as quais o receptor se move constantemente (EAGLETON, 1997). Há uma posição imaginária tanto das personagens e do receptor diante da cena. “Antes de chegarmos a pensar sistematicamente, já partilhamos de uma quantidade de pressupostos tácitos, obtidos de nossa ligação prática com o mundo” (EAGLETON, p. 86, 1997).

Isso significa dizer que a cena tenciona significado, percepção e interpretação da “floresta” aludida pelas personagens, de maneira que o receptor interprete o desenho como tal, ainda que outros elementos significativos contribuam para a decodificação, como a voz da mãe de Capitu, as folhas secas no chão, imagens reais de floresta ou como quando Capitu apaga o “muro” para desenhar o retrato do pai, que logo é reprimida por estragar o “reboco”.

Considerações finais

A linguagem audiovisual tem procurado apoio constantemente na linguagem literária, seja por meio de adaptações das obras nascentes da literatura ou na construção de roteiros. Embora sejam produtos da ficção, os elementos que despertam a

atenção para os estudos de recepção são interessantes para compreender a formação cognitiva no que tange à decodificação de seus códigos e signos interpostos pelo emissor. Nessa perspectiva, a interpretação dos elementos significativos incide nas práticas sociais, de maneira que os aspectos da ficção e realidade se misturam num nível de assimilação daquilo que o *texto* propôs.

As leituras que emergem na interação texto/receptor expressam a combinação que se dá entre o que nos textos é predisposto como estratégia de interpelação, e os elementos utilizados para captar e apreender o que é percebido nas sucessivas etapas da recepção (MARQUES, 2011, p. 123).

Nesse sentido, as estratégias estéticas no cenário e seus elementos na minissérie *Capitu*, procuram uma interpretação fundamentada em atividades das práticas da vida cotidiana, claro está na imagem II, por exemplo. Na referida imagem, para o receptor, assim como no desenrolar da trama, é interessante que seja “esquecido” o pacto de fidelidade, uma vez que a mensagem não está de todo modo decodificada.

Com essa leitura, podemos pensar as imagens de *Capitu* como auxiliadoras na construção social na medida em que exigem do receptor, tal como no Leitor-Modelo de Eco (1979), níveis de atualização que recuperem os códigos propostos pelo autor. Dito de outra maneira, o receptor de *Capitu* está em constante ação cognitiva para atualizar o texto.

Mais importante ainda, é considerar o fato que o receptor precisa se mover interpretativamente nesse movimento, na mesma maneira em que o autor o fez construtivamente. Esse conjunto de pressupostos discutido até aqui contribuem para melhor compreensão das relações fenomenológicas entre o receptor e o produtor.

Referências

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma interpretação.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MAERTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARQUES, Marcia Gomes. **Identificação e aproveitamento de conteúdos sociais na recepção de telenovelas.** Revista Fronteira – Estudos midiáticos, maio/agosto 2011.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Charles Sanders Peirce (1839-1914).** In: Clássicos da Comunicação: os teóricos de Peirce a Canclini. AGUIAR, Leonel; BARSOTTI, Adriana, (Organizadores). Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Editora Summus. São Paulo. 1997.