

## **Assemblagem para os Estudos de Recepção em Comunicação: a materialidade dos meios e a construção de auditórios**<sup>1</sup>

Dirceu Martins ALVES<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA

### **Resumo**

Na atualidade os estudos de recepção podem incorporar o conceito semiótico de texto da cultura combinado com estudos sobre o signo. Sabemos que um meio não opera sozinho, mas sim em conjunto com outros meios, e sua materialidade influi na sensibilidade do fruidor. Cada texto se alimenta de outros que estão a seu redor. Se cada texto constrói o seu próprio auditório, a tarefa da pesquisa de recepção é descobrir como seus signos se movimentam e se relacionam, *semiose*. O termo grego assemblagem, usado para definir colagem, pode ser o *modus operandi* do trabalho de colar um signo no outro para revelar o mapa sensível que constrói cada receptor na interpretação.

**Palavras-chave:** estudos de recepção; comunicação; materialidade; assemblagem.

A atualidade dos estudos de recepção para a comunicação, nessa chamada era das convergências dos meios, deveria estar ancorada na diversidade de pontos de abordagens dos fenômenos comunicacionais que tais estudos podem oferecer. Diante de uma vasta rede de significações, compostas por tecidos múltiplos de letras, vozes, sons, imagens, movimentos, ritmos, volumes e tensões, dispostos em fluxos convergentes ou alocados no espaço-tempo da similitude, os objetos e seus problemas exigem dos especialistas que trabalham nas perspectivas das análises econômicas, históricas, sociológicas ou antropológicas, que cada vez mais sejam também especializados em linguagens e estéticas, para melhor completude de suas abordagens. A lição fundamental de Robert Jauss, “o elemento estético não é passível de manipulação, nem mesmo por quem detem o poder”, não deveria ser esquecida nunca. O gosto é subjetivo, e talvez não conseguiremos estabelecer de forma competente uma ciência da gostologia. Mas podemos tatear as atmosferas, as ondas que emanam dos signos e fazem o texto funcionar com cada público que cria.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Teorias da Comunicação, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Adjunto do Curso de Comunicação Social da UESC, email: [dirceumalvez@gmail.com](mailto:dirceumalvez@gmail.com)

O conceito de transmidia, bastante na moda no momento, pressupõe a existência de várias plataformas para se contar uma história ou emitir uma mensagem. Cinema em película pode ser unido com vídeo, animação, animação 3D, videogame, fotografia digital, entre outras, para narrar uma sequência lógica em vídeoarte ou videopoesia, por exemplo. Mas cada plataforma, devido à sua materialidade própria, vai atuar de modo específico no espectador. É bastante comum a pesquisa de recepção apontar, através de depoimentos, que vários espectadores foram ao cinema exclusivamente para ver a sequência em animação do filme, enquanto outros dizem que detestaram exatamente a parte experimental do filme, no caso a animação, que teria tirado a seriedade de obra de arte que eles requeriam. Verifiquei essa possibilidade em pelo menos dois objetos, no filme boliviano *¿Quién mató a la llamita blanca?*, no qual misturam as cenas de atores com desenhos, animações e HQ, inclusive com sequências em montagem paralela, onde vemos cada linguagem numa parte da tela, que se divide e duas e às vezes em quatro. A proposta, com alto grau de experimentação no cinema boliviano, provocou críticas negativas de parte dos espectadores adultos porque trataria de forma cômica e lúdica a temas tão sérios para o país como corrupção, tráfico de drogas e crimes, enquanto o público juvenil se divertia com as aventuras dos dois personagens indígenas foras da lei; e, também no filme brasileiro *O homem que copiava*, cujas sequências com cenas de dor são substituídas por outras em animação, minimizando no espectador o sentimento de dor pela substituição da linguagem calcada na referencialidade<sup>3</sup>, por outra, com maior nível de expressividade. Como na sequência que o personagem de Lázaro Ramos prepara uma cilada para seu perseguidor. Sabendo que este costuma pular de cima da passarela para cortar caminho ao evitar a escada, coloca setas escondidas na areia com as hastes para cima. O medroso corre para dar a volta pela escada, enquanto o corajoso corta caminho num salto audacioso. Vemos um último plano de um ator de carne e osso saltando no ar, para emendar em outro plano de um boneco animado espetado no chão. A linguagem cresce no nível da artificialidade. Não temos a experiência ontológica que nos proporcionaria um corpo humano diante da morte, ainda que espiado pela fresta da representação, com sangue falso e maquiagem aumentando o impacto estético.

---

<sup>3</sup> Ver os usos da linguagem em Jakobson. A linguagem referencial está mais perto da realidade, como a reportagem de telejornalismo. Na linguagem poética o signo não tem compromisso com a realidade, cria a sua própria realidade através da expressividade artística, como no filme de arte.

A transmidia é a bricolagem da era digital. E como pretendo tratar dos estudos de recepção em comunicação, a partir de uma perspectiva brasileira, dentro de uma dimensão latino-americana, lugar onde as culturas estão propícias às mais diversas conexões, em constantes mixagens, encontro no conceito de assemblagem uma metáfora aglutinadora desse processo de mesclagem de tecidos. Assemblagem ou samblagem é o termo grego usado para definir colagem, e chegou à língua portuguesa derivada do francês *assemblage*. Dizem que foi trazido à arte por Jean Dubuffet, em 1953. Interessa aqui, primeiramente, porque serve para definir colagens de materiais tridimensionais. Segundo, porque é baseado no princípio “da estética da acumulação.” Materiais diversos como pedaços de jornal, papéis, madeira, tecidos etc., são colocados de forma combinada no mesmo espaço, no mesmo quadro, ou no mesmo enquadramento, caso tratemos de imagem em movimento, criando um todo comunicante, cuja linguagem é baseada na contiguidade e na similitude. A assamblagem tem um procedimento técnico que marcou o processo de elaboração da arte no século XX, principalmente com o cubismo de Pablo Picasso (1881 – 1973) e Georges Braque (1882 – 1963). Não por acaso, o cubismo é a estética de vanguarda europeia que mais se mostrou profíqua na produção artística da América Latina. O século XXI possibilitou, com o avanço da tecnologia, que o procediemento se expandisse para o audiovisual.

Uma vez que os elementos estéticos de um textos são percebidos mais pela intuição e pela experiência empírica que pela razão teórica, proponho passearmos por alguns textos da cultura para que apreendamos, pelo menos em parte, esse processo comunicacional na sociedade, onde a comunicação deve ter um conceito mais amplo. E a comunicação social, principalmente no seu setor menos informativo e mais complexo, compartilha da mesma elaboração sígnica que as artes plásticas, a poesia, a literatura, e todas as práticas da vida cotidiana que se conectam com as mensagens, atribuindo-lhes a significação de fato, aquela que completa o processo da comunicação, e que fala da vida de alguém para a vida de outrem. Em muitos casos durante a nossa vida estabelecemos vasos comunicantes com pessoas ou obras de artes cuja mensagem comunicativa está aquém ou além das intenções do emissor ou do significado instrínseco da mensagem. As considerações sobre um afresco, um quadro, uma escultura, um romance, um conto ou uma telenovela, ainda que breves, dão ao trabalho este caráter de assemblagem, de modo que o meu *modus operandi* é já uma proposta, quase um manifesto. Peço vênica para samblar as minhas analogias e tautologias.

A primeira piscada de olho para o estudioso da recepção em relação a seus textos como objetos de estudos nos tempos atuais nos deu Iuri Lotman. O conceito de texto da cultura, que explicarei mais adiante, é bastante interessante neste caso. Por ora, pensemos em texto e auditório. Juri Lotman<sup>4</sup> ( 1996 ) com a Semiótica da cultura, nos ensinou a ver como cada texto constrói o seu próprio auditório. Em “El texto y la estructura del auditorio” nos conta uma anedota:

La idea de que cada comunicado está orientado a un determinado auditorio y solo en la conciencia de éste puede realizarse plenamente no es nueva. Cuentan que un anecdótico suceso de la biografía del conocido matemático P.L. Chebyshev. A una conferencia del científico, dedicada a los aspectos matemáticos del corte de la ropa, acudió un auditorio no previsto: sastres, grandes señoras vestidas a la moda y otros. Sin embargo, la primera frase misma del conferenciante, “Supongamos, para simplificar, que el cuerpo humano es una esfera”, los puso en fuga. En la sala quedaron sólo los matemáticos, quienes no hallaron en el comienzo nada de asombroso. El texto “seleccionó” para sí un auditorio, creándolo a su imagen y semejanza. (LOTMAN, 1996, p. 110).

O conceito de texto, segundo a semiótica da cultura, engloba uma gama de estruturas comunicantes que não se restringem ao verbal. Texto pode ser um romance, uma peça de teatro, uma sinfonia, uma festa popular etc. Muito importante, também, são os outros textos que estão fora dele, mas que com ele se relacionam completando o seu sentido. Seus códigos e linguagens se entrecruzam, se chocam, se completam, para ajudar o grande texto a compor o seu auditório. Os grandes mestres das artes e da comunicação sempre tiveram essa consciência de como seus textos deveriam funcionar com seus auditórios. Leonardo Da Vinci, por exemplo, com *A Última Ceia*. A primeira informação que devo dar ao leitor não especialista em arte é a de que *A Última Ceia* não é um quadro, é um afresco, no qual Leonardo representou o jantar de despedida entre Jesus e seus Apóstolos. O Afresco é pintado em gesso plasmados na parede, no teto ou em muros de um edifício. Nele o artista trabalha com o gesso molhado, sabendo que as tintas mudarão de cor quando estiverem secas, juntamente com o gesso. É preciso muito domínio das cores, do desenho, e também destreza para não trincar o gesso enquanto se trabalha. *A Última Ceia* é um texto da cultura, uma pintura com temática religiosa, que liga dois mundos: o evangélico e o mundano. A obra é emblemática para se discutir a importância da perspectiva, e seus impactos na recepção.

---

<sup>4</sup> Ver *La Semiosfera*, onde o autor trata de textos da cultura dentro da perspectiva da Semiótica da Cultura, na corrente russa.

As leis da perspectiva são bastante discutidas desde os gregos antigos, desde os egípcios. O nosso modo de ver em perspectiva é natural do olho humano, defendem os partidários dessa corrente. Outros defendem que ela nos foi ensinada, que não há nada de natural nisso, teríamos sido educados a ver em perspectiva. Pável Floriênski (2012), faz uma discussão competente neste sentido. Explica que nos anos 70 do século XIX vivemos um florescimento da crença na perspectiva, e como culto a ela foi composto o manual de perspectiva de Guido Schreiber. Nele estariam dadas algumas regras para o desenho que se quisesse perspectivado:

Qualquer desenho que se pretenda ação perspectivada deve tomar como base um determinado lugar do desenhista ou do espectador. Desse modo, o desenho deve ter só *um* ponto de vista, só *um* horizonte, só *uma* escala. A propósito, o recuo de todas as linhas que partem perpendicularmente para o fundo das imagens deve ser direcionado a partir desse único ponto de vista. Nesse único horizonte devem estar situados igualmente os pontos de fuga de todas as outras linhas perpendiculares; a proporção correta das medidas deve predominar em toda a representação. Isto é o que deveria ser entendido por unidade perspectivada.” (SCHREIBER, APUD FLORIÊNSKI, 2012, p. 69-70).

Conforme explica Floriênski (2012, p. 70) “a violação da unidade do ponto de vista, do horizonte e da escala, é a violação da unidade perspectivada da representação”. Em sua opinião, “se existe algum perspectivista, esse certamente é Leonardo”:

Sua Última Ceia, fermento artístico de pinturas tardias e teológicas sobre a vida de Jesus, tem como objetivo retirar a diferenciação espacial *daquele* mundo evangélico *desse*, mundano; e busca mostrar Cristo como alguém que tem um determinado valor, mas não uma realidade singular. O que está no afresco é uma realização cênica, mas não é um espaço singular que possa ser comparado ao nosso. E esta cena não é mais do que uma continuidade do espaço da sala; o nosso olhar, e atrás dele todo o nosso ser, está sendo absorvido por essa perspectiva em retrocesso que conduz até o olho direito do personagem principal. O que vemos não é uma realidade, mas experimentamos um fenômeno visual; e como por uma fresta espionamos fria e curiosamente, sem veneração, nem piedade e muito menos com o *páthos* de distanciamento. (FLORIÊNSKI, 2012, p. 70).

O que funciona nessa representação, pintada na parede de uma sala pequena demais para ela é justamente a “violação” da escala, regra básica da perspectiva, que Leonardo coloca a serviço da recepção, fazendo com que o “quadro” ganhe sua “persuasão estética”.

Leonardo acentua o *valor* especial do acontecimento através da violação da unidade de *escala*. Um exame simples demonstrará facilmente que a sala tem apenas o dobro da altura de um homem, com o triplo de largura. Assim, o ambiente não corresponde, de modo algum, nem à quantidade de pessoas que estão presentes

nele, nem à grandeza do acontecimento. Contudo, o teto não parece oprimi-los e o tamanho reduzido da sala proporciona intensidade dramática e sensação de plenitude. De modo imperceptível, mas preciso, o mestre recorreu à violação perspéctica, bem conhecida desde os tempos egípcios: empregou diferentes unidades de medida para os personagens e o ambiente e, tendo reduzido sua escala de maneira distinta em diferentes direções, fez sobressair os personagens e conferiu a um modesto jantar de despedida a importância de um acontecimento histórico universal e, além disso, fez dele o centro da História. (FLORIÊNSKI, 2012, p. 69-71).

As reproduções da *Última Ceia* que conhecemos recolocam a discussão sobre a perda da “aura” da obra de arte que a reproduzibilidade técnica propugnou. A originalidade das obras de artes era defendida como qualidade fundamental, inerente a elas, por Adorno e Horkheimer, que lamentavam o fato dos receptores se contentarem com as cópias produzidas pela cultura de massa, pois a reprodução transformava a arte em mercadoria, através da chamada “indústria cultural”<sup>5</sup>, e impedia o crescimento espiritual das massas. Walter Benjamin se colocou contrário a essa visão ao interpretar aquele momento da expansão dos meios de comunicação de massa como “a era da reproduzibilidade técnica”. Mais otimista que Adorno e Horkheimer, Benjamin via na reprodução das obras uma forma de democratização do acesso a elas. Entendeu também que artes como o cinema e a fotografia só poderiam existir nessa época da reproduzibilidade técnica<sup>6</sup>. Todas as fotografias, por exemplo, feitas como cópias a partir de um negativo, teriam o mesmo valor, desde que mantivessem a qualidade do original. Não haveria mais sentido na discussão sobre a originalidade da obra na fotografia. Entretanto, as fotografias que reproduzem *A Última Ceia* a apresentam como um quadro, não trazem a ambientação daquela sala pequena, onde a cena ganha todo seu impacto estético e psicológico. O quadro *Las Meninas*, de Velázquez, outra cena de forte impacto psicológico para o receptor, perde bem menos em suas reproduções, porque a fotografia mostra a inteireza da representação dramática. Além disso, o quadro pode ser mudado de lugar, o afresco não.

Outro texto da cultura que tem se mantido aberto a interpretações variadas e contraditórias ao longo de alguns séculos é a estátua de mármore *Moisés*, de Michelangelo. Freud foi um grande apreciador dessa obra. Chegou a declarar: “nenhuma outra escultura jamais me produziu tão poderoso efeito”. (1973, p. 71). A estátua foi erigida na Igreja San Pietro in Vincoli, de Roma, e foi destinada originalmente para adornar ao gigantesco monumento funerário que haveria de guardar os restos do soberano pontífice Júlio II. Nela

<sup>5</sup> Ver o artigo “A Indústria Cultural” de Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*.

<sup>6</sup> Ver o texto “A reproduzibilidade técnica” no livro *Magia e técnica, arte e política*.

está representado Moisés, homem bíblico, de longas barbas, sentado. Uma das pernas está dobrada, sobre ela repousam as tábuas da lei. A outra perna está estirada. Uma das mãos toca a barba enquanto a outra toca ou segura as tábuas. É uma figura em movimento. Freud nos conta sobre suas impressões, fala das quantas vezes que subiu as escadas da pequena capela para observar a estátua, de onde saía correndo depois de encarar por algum tempo, frente a frente, o severo olhar de Moisés. Como só tenho aqui em edição espanhola o livro de Freud, citarei em espanhol para não parodiar ou correr o risco de alterar o significado de suas palavras:

Cuantas veces he subido el feísimo Corso a la plaza solitaria, en la que se alza la abandonada iglesia, he intentado siempre sostener la mirada colérica del héroe bíblico, y en alguna ocasión me he deslizado temeroso fuera de la penumbra del interior, como si yo mismo perteneciera a aquellos a quienes fulminan sus ojos; a aquella chusma, incapaz de mantenerse fiel a convicción ninguna, que no quería esperar ni confiar, y se regocijaba ruidosamente al obtener de nuevo la ilusión del ídolo. (FREUD, 1973, p. 77-78).

Freud qualificou de enigmática a figura plástica de Moises porque “é evidente que representa Moisés, o legislador dos judeus, com as tábuas da lei” (1973, p.78). Mas isso seria a única certeza. Tanto que em 1912, um crítico de arte, Max Saverlandt, teria dito: “Sobre ninguna obra de arte han recaído juicios tan contradictorios como sobre este Moisés. Ya en la simple interpretación de la figura hallamos las mayores contradicciones (...)”. SAVERLANDT, APUD FREUD, 1973, p.78).

O próprio Freud fez uma coleção de artigos e livros sobre este Moisés de mármore ao longo de sua vida, talvez como análise psicológica de si mesmo em relação aos efeitos da obra. Dentre as várias opiniões colecionadas por ele citarei quatro para dar uma noção de obra aberta ao receptor ao longo dos anos. A quarta citação vem com a paródia e o juízo de Freud:

J. Burckhardt:

Moisés aparece representado en el momento en que advierte la adoración del becerro de oro y va a alzarse irritado. Late en su figura la preparación a un movimiento violentísimo, que la potencia física hace terriblemente amenazador.

(BURCKHARDT; APUD FREUD, 1973, p. 82).

W. Lübke:

Como si sus ojos, que fulminan rayos, acabaran de descubrir la adoración del becerro de oro, un impulso interior recorre violentamente toda la figura. Estremecido, se coge, con la mano derecha, la barba caudalosa, cual si quisiera dominar aún por un momento su impulso para darle curso después con más terrible

energía. (Lübke; APUD FREUD, 1973, p. 82).

Springer:

Penetrado de energía y de celo, el héroe domina con inmenso esfuerzo su agitación interior... Por eso imaginamos involuntariamente una escena dramática y juzgamos que Moisés está representado en el momento en que advierte la adoración del becerro de oro y va a alzarse ardiendo en cólera. (SPRINGER; APUD FREUD, 1973, p. 83).

Freud também teve acesso ao livro publicado no ano de 1863, pelo inglês W. Wathiss Lloyd, sobre o Moisés de Miguel Angel. Nele Lloyd analisa o momento histórico plasmado por Michelangelo em forma de estátua, que só poderíamos apreender fora da própria escultura. Ademais, Freud parece concordar com as principais asseverações de Lloyd:

Lloyd fue el primero en observar que las descripciones de la estatua eran, en general, inexactas; que Moisés no se dispone a levantarse; que la mano derecha no ase la barba, y que sólo su dedo índice reposa aún sobre ella. Y vio también, cosa más importante, que la actitud de la figura sólo puede ser explicada por su referencia a un instante anterior, no representado, y que la superposición de la parte izquierda de la barba sobre los rizos de la derecha indica que la mano derecha y la mitad izquierda de la barba han estado, inmediatamente antes, en íntimo contacto. (FERUD, 1973, p. 101).

O Moisés de Michelangelo se complementa no texto bíblico, sendo ele também complemento da Bíblia. A interpretação dramática desta representação em mármore está, então, fora dela. Está em algum ponto do tempo histórico, ao qual o interpretante deve viajar, o passaporte é o acesso ao *Velho Testamento* que ele precisa ter tido. O Moisés de Michelangelo é uma obra aberta, assim como o quadro *Las Meninas* de Velázquez. Neste, o jogo duplo do espelho mostra um pintor pintando uma tela presa ao cavalete. Não vemos a mancha de tinta da tela, vemos exatamente a estrutura, o suporte cavalete, aquilo que deveria ser escondido e que o barroco faz questão de mostrar. O olhar do pintor está apontando para fora do quadro, diretamente para o receptor. Este olhar é desafiador como o do Moisés. Ambos são como esfinge: “decifra-me, receptor, ou te devoro”. São, antes de tudo, obras abertas.

O conceito de obra aberta, trazido ao debate acadêmico por Umberto Eco, e que muitos hoje consideram superado no tempo, não deveria ser abandonado nunca. Se está presente



como força comunicadora em *Las Meninas*, está também na *Bíblia*, como mostra T.S. Elliot ao afirmar que o texto bíblico permaneceu no tempo porque era escrito em verso, e este tem uma mensagem para cada leitor. A força do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, contra o tempo também está nessa abertura de obra, nessa greta pela qual cada leitor pode espiar e julgar o comportamento dos personagens. Machado conduz o leitor por caminhos hábeis de um romance jurídico, dando evidências de culpas e o benefício da dúvida. No final, deixa ao leitor a tarefa de julgar se Capitu traiu ou não Bentinho. Como nenhuma certeza se confirma ao final da obra, o leitor precisa voltar a rememorar várias passagens do livro nas quais julga encontrar evidências para elaborar uma certeza, que só pode ser momentânea. *Dom Casmurro* faz de cada leitor seu um crítico literário. Não um crítico profissional, mas um leitor que professa seu diletantismo. Eis como este texto constrói seu auditório.

Já percebemos até aqui que para usarmos o conceito de texto da cultura em nossas análises é importante observar também os outros textos que estão ao seu redor, dos quais ele se alimenta. Tomemos como exemplo um produto audiovisual da cultura brasileira, a telenovela *Gabriela*, baseada no romance de Jorge Amado. E quando digo produto, em lugar de obra, não tenho nenhuma intenção pejorativa. Não compartilho do falso romantismo na arte. E mesmo elas são, antes de tudo, produtos de comunicação. A telenovela *Gabriela* é um texto composto de linguagem verbal e não verbal, sabemos disso. Importa-nos agora ver como nela estão presentes os outros textos, chamados por Amálio Pinheiro<sup>7</sup> de séries culturais. A literatura é uma série cultural que se relaciona com esse produto, o romance de Jorge Amado está no imaginário, e quando vemos a telenovela associamos as duas coisas, voluntariamente ou não, ou seja, relembando certas passagens da obra literária diante das cenas, ou lendo a crítica nos jornais. Nos meios especializados temos as opiniões balizadas de quão boa ou ruim está sendo a adaptação para as telas. Opiniões que passam pela recepção e pelo juízo de valor, sem dúvida. Outra série cultural que contribui para a composição do texto *Gabriela/Telenovela* é a música popular brasileira. As canções da trilha sonora são textos carregados de códigos semióticos que ligam o telespectador com a trama audiovisual, mesmo quando ele não está assistindo, basta ouvir as canções durante o dia. A culinária é mais uma série cultural desse grande texto. O quibe de Seu Nacib, estrato da cultura árabe presente no Brasil. O dendê e a moqueca de peixe, lembram a imbricação da cultura africana com a indígena.

---

<sup>7</sup> Amálio Pinheiro introduziu no Brasil o conceito de séries culturais, semelhante ao de subtextos na Semiótica Russa.

*Gabriela* é composta de códigos em processo de mestiçagem, coerentes com a cultura mestiça que a produziu. Além da trama, destino dos personagens, interessa seu conteúdo, a política, a vida social e religiosa, a sensualidade, a ingenuidade, a música, a culinária, a crônica de uma cidade e de uma época como documento histórico etc. Os estudos de recepção deverão mostrar quais desses códigos funcionam com o interlocutor, e como eles funcionam. Essa deve ser a tarefa da pesquisa em recepção, desde que consideremos o receptor como ponto de partida para o processo de comunicação e não apenas como ponto de chegada, como queriam as teorias mecânicas da comunicação. E aqui compactuo com as provocações de Martín-Barbero, convidando para repensarmos o processo inteiro de comunicação:

Parto do princípio de que a recepção não é somente uma etapa no interior do processo de comunicação, um momento separável, em termos de disciplina, de metodologia, mas uma espécie de um outro lugar, o de rever e repensar o processo inteiro da comunicação. Isto significa uma pesquisa de recepção que leve à explosão do modelo mecânico, que apesar da era eletrônica, continua sendo o modelo hegemônico dos estudos de comunicação. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 40).

Precisamos ter consciência do lugar de onde falamos. Se a Europa e os Estados Unidos vivem a Pós-Moderinidade, inaugurada e marcada pela crise da identidade, ou pelas múltiplas identidades que habitam seus territórios, e corroem as unidades identitárias, mesclando os tempos, como mostra Stuart Hall (2008), para citar um dos autores mais revisitados pela academia brasileira, a América Latina teria sido Pós-moderna deste Colombo. No continente, a mescla não tem sido somente de raças e de culturas, ela tem sido também de temporalidades. É o que nos mostra as obras literárias do colombiano Gabriel García Márquez, do mexicano Carlos Fuentes e dos brasileiros Oswald d' Andrade e Mário de Andrade, entre outros. A antropofagia de Oswald d' Andrade e a antropologia de Viveiro de Castro nos mostram como sempre estivemos predispostos à incorporação do que vem de fora no que é nosso. A paródia tem sido a máxima da antropofagia cultural nesses 500 anos de América. Como ler essa relação do Novo Mundo com o Velho Mundo? Alienação? Importação de meios e ferramentas em condições sempre subordinantes, do ponto de vista cultural e econômico? Ou pensarmos que a tecnologia não é o sistema, independentemente de onde ela foi inventada. Como nos ensina Peter Sloterdijk<sup>8</sup>, o sistema é uso que se faz das ferramentas. Neste sentido, não deveria importar tanto se o jornal impresso veio da França trazendo o folhetim. Se o rádio e a televisão foram importados para o Brasil e demais países

---

<sup>8</sup> Sloterdijk. *El hombre operable*.. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/collections/2468531/El-hombre-operable-Peter-Sloterdijk>>

da América Latina. Importa mais saber os usos e apropriações desses meios nesses países. E os usos não estão desligados das questões sociais, políticas, econômicas, estéticas e psicológicas. E todas elas com a temporalidade. América Latina moderna e ao mesmo tempo anacrônica, de contrários que se completam e dificultam as análises. Os nossos grandes escritores já demonstraram isso em seus romances: Lezama Lima, Alejo Carpentier, Borges (contos e ensaios), Julio Cortázar, Miguel Ángel Asturias, Roa Bastos, Vargas Llosa, García Márquez e tantos outros, que fizeram da mescla de temporalidades material artístico de expressão latino-americana. Como nos diz de forma acadêmica Martín-Barbero:

A primeira mediação que a recepção introduz, vista como um lugar e não como uma etapa, é a questão das anacronias e das diferentes relações com o tempo, o que em castelhano chamamos de destempos. É importante observar, para além de modismos, que a reflexão sobre a pós-modernidade tem essa questão como um de seus eixos. Ao contrário da visão hegemônica, tanto da direita como da esquerda, não há só uma história, não há só uma direção da história. A concepção progressista da história, de que ela vai numa só direção, impediu de ver a multiplicidade de temporalidades, a multiplicidade de histórias, com seus próprios ritmos e com suas próprias lógicas. Assim, a primeira questão que se introduz na investigação da recepção é a de que não há mais uma história, nem sequer naquele sentido em que Marx pensava, isto é, a burguesia como classe universal que unificava os tempos. Parece-me importante na pós-modernidade essa nova sensibilidade, envolvendo a multiplicidade, e a heterogeneidade, temporalidades que combinem. (MARTÍN-BARBERO, 2002, 40-41).

Se os conceitos de diacronia e destempos são tão importantes para a análise dos fenômenos culturais na América Latina, os estudos da recepção devem nos fazer olhar os objetos por vários pontos de vista. A matéria deve ser considerada por seus mais diversos ângulos. Ademais, não devemos esquecer que qualquer matéria é composta de diversas outras matérias. Um jornal impresso, um livro, um telejornal, um filme, uma telesérie, por exemplo, são passíveis de análise pelos mais variados pontos de vista e disciplinas: fatores econômicos, sociais, políticos, psicológicos, estéticos etc., são alguns deles. Não obstante a complexidade do quadro, os meios de comunicação e o conteúdo produzido, e/ou veiculados por eles têm sido analisado exaustivamente pela sociologia a partir dos fatores econômicos ou políticos ao longo desses cem anos de existência dos meios massivos de comunicação. Edgar Morin, com a Teoria Culturológica, criticou exatamente esse aspecto da velha sociologia, onde os sociólogos costumavam isolar um dos fatores do processo da comunicação – a pobreza no aspecto social, ou a circulação do capital no aspecto econômico – e explorando exaustivamente um deles, tentavam dar conta de explicar uma

complexa rede de relações e interações compostas por emissor, veículo, mensagem, códigos e linguagens, aparelhos receptores e fruidores. Nem sempre nessa ordem.

Lamentavelmente, a historiografia, ou a arqueologia do pensamento em ciências da comunicação nos têm mostrado que grande parte dos historiadores, dos sociólogos e dos cientistas políticos que se debruçam sobre o fenômeno da comunicação não se interessam em ler signos (sistemas semióticos da comunicação), nem têm formação ou experiência suficiente em estética para pensar uma possível poética da comunicação, como fazem os críticos literários com a literatura. Obviamente que há exceções, mas a grande maioria se contenta, quando se trata de acrescentar algum estudo de linguagens para enriquecer seus estudos, em adotar a análise do discurso, geralmente na linha estruturalista, e formulada a partir de Michel de Foucault e Pierre Bordieu, de onde tiram os conceitos de “dispositivos de poder” e “violência simbólica”. Conceitos importantíssimos para pensarmos a modernidade, mas que não bastam por si só, e isso vemos nessa grande massa de trabalhos, preocupados em fazer a crítica dos fenômenos da comunicação, com boa intenção de denunciar as desigualdades ou o uso hegemônico dos meios, em favor de um receptor que eles querem defender, sem contudo, considerá-los em suas análises. A análise estruturalista tende a ver a sociedade como uma estrutura, uma classe contra outra, na luta de classes, por exemplo, e essa perspectiva tende a ignorar o indivíduo, a individuação ou o sujeito. Ademais, perde-se a consideração dos elementos estéticos, que deve ser somada às considerações políticas e sociais, ou econômicas e antropológicas. Não devemos permitir que o signo se transforme numa estrutura, a ser interpretado por outra estrutura.

Quando a teoria crítica da Escola de Frankfurt disse que “o ouvinte pensava que escolhia o disco que comprava, mas quem escolhia era a indústria cultural que já havia escolhido por ele antes de colocar o produto no mercado”, estava abandonando definitivamente o estudo do receptor. Não foram considerados nem o gosto nem o elemento estético, tão importantes nas obras comunicacionais. A falha de Adorno e Horkheimer, sabemos bem hoje, consistiu em dar ênfase no valor econômico da produção e circulação dos produtos da cultura de massa, valorizando sobremaneira o poder do emissor, enquanto desprezavam o receptor. Infelizmente, Adorno e Horkheimer de meados do século XX ainda cantam forte nos nossos ouvidos acadêmicos de latino-americanos. Obviamente, repito, há excessões.

Evidentemente, não proponho o abandono das correntes teóricas já existentes para análise dos objetos de comunicação. Como todos e quaisquer produtos de comunicação se faz antes de tudo com e através de linguagens, e essas implicam em elementos estéticos, proponho o acréscimo do estudo de linguagens a todas as abordagens que se queiram mais competentes, ou pelo menos mais complexas. Um ponto de partida útil para essa reflexão seria pensar na incompletude – impotência do signo, e entender que os elementos de um texto operam em semiose. Como explica Santaella:

A cadeia triádica ou semiose é a forma lógica de um processo que revela o modo de ação envolvido na cooperação diferencial de três termos. O modo de ação típico do signo é o do crescimento através da autogeração. O signo, por sua própria constituição, está fadado a germinar, crescer, desenvolver-se num interpretante (outro signo) que se desenvolverá em outro e assim indefinidamente. Evidencia-se aí a natureza inevitavelmente incompleta de qualquer signo. Sua ação é a de crescer, desenvolvendo-se num outro signo para o qual é transferido o facho da representação. Nessa medida, o interpretante realiza o processo da interpretação, ao mesmo tempo que herda do signo o vínculo da representação. Herdando esse vínculo, o interpretante gerará, por sua vez, um outro signo interpretante que levará à frente, numa corrente sem fim, o processo de crescimento. (SANTAELLA, 2004, p.38).

Se a ação do signo é crescer, e o interpretante o interpreta, gerando também ele outro signo, acrescentamos aqui que tal interpretação necessita de um corte sincrônico na diacronia do signo. O interpretante precisa estar ligado a um tempo histórico, ter uma vivência, sua subjetividade. Do contrário o signo continua girando num vazio. Freud, enquanto interpretante, interpreta o *Moisés* de Michelangelo a partir de sua subjetividade, conhecedor do texto bíblico, situado num tempo histórico que lhe permitiu conhecer também os vários textos interpretativos que leu sobre este *Moisés*, citados em seu artigo. A estátua de Moisés é um signo para Freud, outro para nós que aprendemos sobre ela com Freud, é também um signo para o objeto *Bíblia*:

Porém, cumpre elucidar porque o signo está fadado a crescer. A transferência do facho da representação para o interpretante significa que o signo é sempre inelutavelmente incompleto em relação ao objeto que ele representa. “Ora, um signo possui três referências: *primeiro*, é signo para algum pensamento que o interpreta; *segundo*, é signo para algum objeto que se lhe equivale nesse pensamento; *terceiro*, é signo sob algum aspecto ou qualidade que o liga a seu objeto” (5.283). (SANTAELLA, 2004, p38).

Na incompletude do signo, uma vez que ele está no lugar do objeto e não pode ser o próprio, encontramos questões importantes do ramo da ontologia, ligadas ao nosso ser, nossa existência. *Ontologia da imagem fotográfica*, por exemplo, de André Bazin, discute

muito bem essa questão da morte em carne e osso que passa a viver no signo fotográfico. A fotografia, no caso, nos ajuda a vencer a luta contra o tempo. O caráter ontológico da do ser (objeto) e seu signo já vinha desde a mumificação, nos mostra Bazin, feita para preservar o faraó, depois o retrato pintado no quadro dispensou a múmia, e a fotografia dispensou o quadro. Cada uma dessas três formas de representação tem sua materialidade, suas incompletudes signicas pertinentes, portanto, possuem impactos distintos de recepção psicológica.

Na televisão predomina a linguagem referencial. Pelo menos nos programas informativos, onde a matéria videográfica está ancorada na realidade, com exceções para a produção de entretenimento ou artística. No cinema predomina a expressividade, a experiência e não a informação. Todo filme tem um impacto psicológico subjetivo que não sabemos explicar bem, varia de um interpretante para outro. Vem da relação de contiguidade e semelhança que os objetos estabelecem entre si em cada plano, e nas sequências entre eles, vem da trilha, dos diálogos, da combinação da paleta de cores, ou da força dramática. É preciso estudar cada filme em particular e considerar cada receptor, começando por nós mesmos. O que faz esse texto funcionar em mim? Desmontar as estruturas de textos que funcionam como *A Última Ceia*, *Moisés*, *Las Meninas*, *Dom Casmurro*, *Cidadão Kane*, *Potenkin*, *2001*, *Mariemba* e *Gabriela*, por exemplo, pode ser um bom exercício. Ter a experiência de descobrir como cada um deles construiu seu auditório. Ou, saber o que o receptor construiu com eles? A recepção é vivência, e somente a após a experiência empírica estaremos capacitados para dizer alguma coisa sobre os signos e os objetos, ainda que não sejam verdades absolutas.

## Referências

ADORNO, Theodor W., Horkheimer, Max. **Dialética do esclarecimento**. Fragmentos filosóficos. – Tradução Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAZIN, André, “A ontologia da imagem fotográfica” in **O cinema**. Ensaios. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. – Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**: seguido de A influência do Jornalismo e Os jogos Olímpicos. – Tradução Maria Lúcia Machado. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. – Tradução Waltensir Dutra; revisão João Azenha Jr. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa**. – Tradução Neide Jallageas e Anataxia Bytenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. - Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. **Psicoanálisis del arte**. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

JAKOBSON, Roma. **Linguística, poética, cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Madrid: Cátedra, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. IN: **Sujeito, o lado oculto do receptor**. Mauro Wilton de Sousa (Org.). – Tradução e transcrição Silvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. – São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 39-68.

PINHEIRO, Amálio. **Por entre Mídias e Artes, a Cultura**. Disponível em:  
<<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=viewArticle&path%5B%5D=212>>. Acesso em 13. Jul. 2015.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

SLORDJIK, Peter. **El hombre Operable**. Disponível em:  
<<http://pt.scribd.com/collections/2468531/El-hombre-operable-Peter-Sloterdij>>. Acesso em 14 Jul. 2015.